9-2020

Los cuerpos en conflicto del chavismo: cuatro obras venezolanas en la era de la Revolución Bolivariana

Rebeca Pineda Burgos
The Graduate Center, City University of New York

LOS CUERPOS EN CONFLICTO DEL CHAVISMO:
CUATRO OBRAS VENEZOLANAS EN LA ERA DE LA REVOLUCIÓN BOLIVARIANA

By

REBECA PINEDA BURGOS

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of NewYork

2020

LOS CUERPOS EN CONFLICTO DEL CHAVISMO:
CUATRO OBRAS VENEZOLANAS EN LA ERA DE LA REVOLUCIÓN BOLIVARIANA

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Center Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

______________________ ______________________

Date Chair of Examining Committee

______________________ ______________________

Date Executive Officer

Supervisory Committee

____

____

____

The City University of New York

ABSTRACT

LOS CUERPOS EN CONFLICTO DEL CHAVISMO:
CUATRO OBRAS VENEZOLANAS EN LA ERA DE LA REVOLUCIÓN BOLIVARIANA

By

REBECA PINEDA BURGOS

Advisor: Fernando Degiovanni

En mi tesis estudio las novelas *Tiempos del incendio* (2014) de José Roberto Duque y *Patria o muerte* (2015) de Alberto Barrera Tyszka, la película *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón y el performance *El beso emancipador* (2013) de Deborah Castillo, obras salidas a la luz en un periodo de intensas transformaciones políticas y sociales en Venezuela, en el contexto de la enfermedad y muerte del presidente y líder de la Revolución Bolivariana Hugo Chávez (1999-2013). Estas obras trabajan en relación con símbolos nacionalistas, momentos de la historia recuperados por el poder, espacios tomados por el Estado y reclamos tradicionales en el país ahora ejercidos por la oposición al gobierno, con lo cual se ha convenido en verlas como lecturas y críticas que se ajustan a uno u otro extremo de la polarización. Mi propuesta es que, aunque se puede partir de lo anterior, estas obras tienen el valor de mostrar otros elementos que resultan en una crítica a la imposición de categorías y sujetos políticos de la coyuntura y por lo tanto en una crítica a las limitaciones de las categorías políticas. *Tiempos del incendio* lo hace a través de la descripción detallada de las heridas de los militantes, que coloca los cuerpos como realidad irreductible frente a sus anhelos políticos, mientras que *Patria o muerte* lo hace con la construcción de un personaje excéntrico y paranoico que relativiza el punto de vista muy politizado del protagonista. Asimismo, *Pelo malo* se concentra en los silencios y la intimidad de los protagonistas que contrastan con el barrio popular en el que viven y que es considerado un bastión de la Revolución, mientras que en *El beso emancipador* la artista muestra cómo en la repetición corporal de un ritual nacionalista se pueden subvertir las imposiciones culturales del poder, reproducidas en los hábitos colectivos de una sociedad.

CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS

INTRODUCCIÓN

Experiencias alternativas a la coyuntura política

Las dos novelas, la película y el performance que analizo en mi tesis salieron a la luz entre 2013 y 2015, en un periodo de intensos cambios políticos y sociales en Venezuela. En 2011 el presidente y líder de la llamada Revolución Bolivariana, Hugo Chávez, anunció en televisión nacional que tenía cáncer, y a partir de entonces su enfermedad se convirtió en un tema nacional, que tuvo en vilo al país. Su movimiento, conocido como chavismo, fue una fractura de la política tradicional en Venezuela, que desplazó viejas elites, transformó instituciones y provocó debates en torno a la representación y participación políticas. En 2013, cuando Chávez fallece, el destino de la Revolución, de los proyectos sociales financiados por el Estado y de todas estas transformaciones se tornó incierto.

Chávez se encargó de nombrar a un sucesor, Nicolás Maduro, que continuaría con el chavismo en el gobierno en 2013. Este nuevo presidente, con menos popularidad que Chávez y asumiendo el liderazgo en una sociedad para entonces muy polarizada, debió encarar severas dificultades en sus primeros años en la presidencia: protestas masivas en su contra, sanciones a líderes del movimiento por parte de Estados Unidos, y una fuerte caída de los precios del petróleo, la principal fuente económica del país. Su gobierno suele apelar desde entonces a la figura de Chávez cada vez que su poder está comprometido. Chávez se ha convertido, en un despliegue espectacular de iconografía y de discursos políticos, en un constante recordatorio de que los venezolanos le deben a su legado.

Dos de los trabajos que analizo aluden explícitamente a la enfermedad y a la muerte

de Chávez. En la película *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, madre e hijo tienen una relación muy tensa caracterizada por largos silencios y miradas condenatorias, mientras que el televisor de la casa, siempre encendido, muestra noticias recurrentes sobre la salud del presidente. Menos tangencial es esta alusión en la novela *Patria o muerte* (2015) de Alberto Barrera Tyszka; aquí la enfermedad y muerte de Chávez son temas centrales, que le quitan horas de sueño al protagonista de la novela, quien está contantemente pensando la enfermedad del presidente como análoga al detrimento político y social del país. En ambos trabajos el fenómeno chavista es esencial para acceder a la profundidad de las relaciones entre los personajes.

La novela *Tiempos del incendio* (2014) de José Roberto Duque, en cambio, se ocupa de una fecha muy anterior no solo a la enfermedad de Chávez sino a su tiempo como presidente, pues se basa en las protestas de 1989 conocidas como Caracazo. La novela muestra el testimonio de varios jóvenes que participaron en aquellos disturbios. El video *El beso emancipador* (2013) de Deborah Castillo alude a un tema tan antiguo como los inicios de la República venezolana. Su performance, en el que la artista besa apasionadamente un busto del héroe de la independencia latinoamericana Simón Bolívar (1783-1830), propone una crítica al exacerbado culto bolivariano que ha sido central en la gobernabilidad venezolana.

Estos dos trabajos, sin embargo, aluden al chavismo de manera categórica, pues se ocupan de dos de los temas más importantes y frecuentes de su narrativa: la novela de Duque reproduce la lectura que hace el chavismo de las protestas de fines del siglo XX como antecedente de la lucha contra el neoliberalismo protagonizada por lo pobres, mientras que el apasionado beso a Bolívar del performance de Castillo hace referencia al

culto nacionalista a este héroe que puesto en práctica en el chavismo ha construido también una transferencia del culto a la figura de Chávez.

Estos cuatro obras desarrollan de diversas maneras temas, momentos históricos y debates claves tanto del chavismo como del liderazgo que se ha opuesto a este movimiento. Aunque el chavismo responde al movimiento político que ha estado en el poder en Venezuela tanto en las presidencias de Hugo Chávez (1999-2013) como de Nicolás Maduro (desde 2013), en la tesis abordo casi en su totalidad el contexto que atiende a las presidencias del primero, pues las obras que trabajo salieron a la luz en los momentos finales de su último mandato y de su vida. Sin embargo, consideré tomar en cuenta algunas características del chavismo después de Chávez, en lo que concierne a aspectos como la iconografía de este líder usada por el gobierno después de su muerte, que lo ha convertido en otro héroe sagrado del culto nacionalista, al lado de Bolívar, por ejemplo.

Aunque parto de lo que las obras muestran respecto al contexto político venezolano, mi propuesta se enfoca en las zonas más oscuras, en elementos a través de los cuales planteo que estos ponen bajo sospecha a un sujeto político ideal, que ha sido construido para ubicarse en uno u otro extremo de la polarización política. Si es cierto que en estos trabajos se tratan símbolos nacionalistas y momentos de la historia recuperados y releídos por el poder, espacios y prácticas financiadas y tomadas por el Estado, así como críticas al gobierno, propongo que todos estos están interceptados, a su vez, por algún elemento que desafía y desarticula las maniobras políticas a través de las cuales se exige que, para ser ciudadanos, se debe estar de uno u otro lado del conflicto. Mi tesis se basa en mostrar cómo estos trabajos desafían estos esquemas.

De este modo, estudio cómo en la novela *Tiempos del incendio*, por ejemplo, hay una particular atención y descripción de las heridas y de los cadáveres de los personajes militantes que relativizan toda metáfora política. Allí, las torturas y las heridas se presentan como una realidad que desarticula los artificios de las ideologías políticas. En el performance *El beso emancipador*, si bien la artista denuncia el excesivo culto al héroe al que los venezolanos están habituados y del que parecen no poder escapar; me enfoco en cómo en el propio acto performático la artista se rebela a esta suerte sellada, y muestra la capacidad del cuerpo de transgredir y transformar discursos y hábitos nacionalistas.

A su vez, planteo que los silencios y profundas miradas en la película *Pelo malo* aluden a una constante resistencia desde el cuerpo, sin las palabras, a las imposiciones políticas que rodean a los protagonistas, habitantes de un barrio popular cercado de propaganda que exige sumarse a la Revolución. Por último, en la novela *Patria o muerte* me enfoco en un personaje tangencial pero de mucha fuerza, callado y extravagante, que propongo descoloca la crítica muy politizada del protagonista al gobierno y que está privilegiada en el universo de la novela. Cuáles son los sujetos ideales, los debates, las críticas, de uno y otro lado de la pugna política, es imperativo para identificar las rupturas que estos trabajos proponen.

La Revolución Bolivariana y El beso emancipador

Las elecciones presidenciales de 1998 marcaron un hito en Venezuela. El liderazgo político había sido el mismo desde que se inauguró la democracia en 1958, luego de la caída del dictador Pérez Jiménez,[1] y aun con sus tempranos signos de debilitamiento —

[1] En 1958 es derrocada la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y se establece un acuerdo entre los principales partidos políticos de oposición —AD, COPEI y URD— para la gobernabilidad democrática, conocido como

protestas constantes, grandes crisis económicas, demostraciones evidentes de corrupción y crecimiento de pobreza—, los mismos líderes y los mismos grupos seguían gobernando en el país con cada elección. El triunfo con enorme ventaja de Hugo Chávez encarnó la masiva y dilatada desconfianza en los tradicionales partidos políticos, producto de su cada vez menos eficiente administración.

En su campaña presidencial inédita, Chávez presentaba un nuevo partido político, Movimiento V República, que estaba apoyado por otros partidos de izquierda excluidos o que habían tenido poca participación durante décadas. Se trató de una alianza compuesta por personas con características políticas diversas, aunque todos desplazados de la arena política central de entonces o críticos a esta: excombatientes de la lucha armada, defensores del Estado socialista, sindicalistas, civiles y militares e incluso desertores de los partidos políticos tradicionales. La campaña de Chávez propuso una transformación de la sociedad centrada en una nueva constitución, distinta a la existente desde 1961. Su triunfo marcó el inicio de la llamada Revolución Bolivariana que ha gobernado en el país desde entonces.

Del triunfo de Chávez emerge una nueva elite política compuesta por empleados estatales que trabajan junto a miembros de organizaciones y movimientos y grupos comunitarios, al decir de David Smilde (2011). La clave del chavismo en el poder ha sido, apunta Richard Gott (2005), organizar a la mayoría que se encontraba fuera de cualquier alcance político, que apoyaba los ideales del movimiento y el descrédito hacia los políticos tradicionales: "support for Chávez had come precisely from that large (majority) section of society that was hitherto disorganised, effectively out of reach of traditional politics" (211).

---

el Pacto de Punto Fijo. El Partido Comunista (PCV) fue excluido del acuerdo. Durante los próximos cuarenta años AD y COPEI tendrán la mayor parte del liderazgo político del país.

Lo anterior se evidencia en aspectos como el reemplazo en la nueva constitución que se aprobó en 1999 del concepto de "democracia representativa" por el de "democracia participativa y protagónica", sustentado en la creación de grupos de corte popular. Margarita López Maya (2016) explica que la nueva constitución fue una combinación de estos cambios de participación directa, con referendos, cabildos abiertos y asambleas populares en conjunto con doctrinas liberales ya presentes en la constitución anterior. Además, allí se evidencia, como señala Smilde, que el chavismo buscó la redefinición simbólica de conceptos como "ciudadanía", "democracia" y "nación". Luis Duno Gottberg (2011) también habla de algunas de estas redefiniciones. Para el autor, el chavismo ha producido un nacionalismo cívico y una interpelación populista asociada con la raza a través de aspectos como el reconocimiento de los pueblos indígenas y los afrodescendientes.[2]

La revolución popular y reivindicativa de Chávez ha tenido enormes resonancias en el sector popular, en donde se han llevado a cabo sus propuestas de participación popular y sus proyectos y programas sociales. La participación y la movilización cívica se concretaron en la creación en 2001 de grupos de militantes llamados Círculos Bolivarianos,

---

[2] Afirma Ruette Orihuela (2014) que desde 1999: "como resultado del proceso constituyente, el estado reconoció a la nación como multiétnica y pluricultural, otorgándoles a los pueblos indígenas amplios derechos constitucionales. Sin embargo, los afrodescendientes y sus organizaciones fueron legalmente excluidos de este proyecto multicultural, aun cuando impulsaron diversas peticiones de reconocimiento jurídico ante el poder legislativo" (353-354). Aunque en el chavismo en el gobierno se creó la Comisión Presidencial contra la Discriminación Racial (2004), la Ley contra la Discriminación Racial (2011), y el Consejo Nacional para el Desarrollo de las Comunidades Afrodescendientes de Venezuela (2012), varios autores coinciden con Ruette Orihuela en que los afrodescendientes no han tenido el reconocimiento debido en los gobiernos chavistas, en parte porque no fueron reconocidos constitucionalmente Ver, por ejemplo, Diógenes Díaz (2018) y Andrea Duarte (2017). Otra crítica muy frecuente respecto de este reconocimiento a comunidades como las indígenas ha sido la falta de atención a sus necesidades en el contexto de la explotación del arco minero, una zona rica en recursos naturales y en donde viven muchas de sus comunidades.

que han sido comparados con los Comités de Defensa de la Revolución Cubana, y luego de los Consejos Comunales, a los que Chávez, tras ganar con amplia ventaja su reelección 2006, se propuso darles status constitucional.

Respecto a los programas de bienestar social, los más conocidos son las Misiones Bolivarianas, programas de ayuda en temas de salud, educación y otras necesidades urgentes en los sectores populares. El primero de ellos fue creado en 2003. Estos programas tienen como propósito atender necesidades de pobreza y de pobreza extrema, como la alfabetización, la creación de centros de salud en las zonas populares y de consultas gratuitas, programas especialmente creados para las minorías y distribución de alimentos subsidiados. La red de las Misiones Bolivarianas es uno de los proyectos sociales del chavismo más reconocidos.[3]

Aunque los lineamientos del Movimiento responden a cuestionamientos de diversos orígenes sobre aspectos como el capitalismo neoliberal y las fallas de la modernidad, Chávez hizo mucho énfasis en la necesidad de revisar la historia venezolana para construir su revolución. El nacionalismo revolucionario del movimiento liderado por Chávez se sintetiza en lo que se conoce como "Ideario bolivariano" o "Árbol de las tres raíces", la doctrina que el chavismo propuso desde los orígenes de su movimiento. En el muy conocido y divulgado por el gobierno *El libro azul* (Chávez Frías, 2013), que reúne

[3] De estas Misiones la más conocida y polémica ha sido La Misión Barrio Adentro, basada en la construcción de centros médicos en las zonas más pobres del país, que proveen atención médica preventiva y primaria. Las críticas más frecuentes a MBA giran en torno a que no existen cifras, análisis, viabilidad ni datos fuera de los canales oficiales (López Maya y Lander, 2008), que tiene muchas fallas e improvisaciones (López Maya, 2004), que no ha incluido debidamente tratamientos médicos de largo plazo y que ha sido un vehículo, como otros programas sociales, para la corrupción y el clientelismo (Penfold-Becerra, 2007). Para muchos, MBA es otro ejemplo de que el chavismo ha construido un Estado sobre otro Estado; para otros, consideraciones como esas solo muestran que élites anteriores al chavismo construyeron un proyecto estatal excluyente, que no tomó en cuenta estos espacios ahora considerados por el chavismo.

pensamientos y documentos de Chávez, se dilucida la importancia de esta doctrina, a la que el líder hará constante referencia como núcleo ideológico del chavismo.

El árbol de las tres raíces es una combinación de consignas e ideas del héroe de la independencia latinoamericana Simón Bolívar, del maestro Simón Rodríguez (1769-1854) y del soldado y líder popular Ezequiel Zamora (1817-1860), personajes a través de los cuales el movimiento hará constante alusión al militarismo y al antiimperialismo, a la importancia de la educación popular, y al derecho de los hombres a ser libres y a reclamar la tierra. Con el tiempo se adhieren otros personajes históricos venezolanos a esta doctrina, como Francisco de Miranda (1750-1816) y Antonio José de Sucre (1795-1830).

De estos tres personajes iniciales, la revolución fundada por Chávez hace especial énfasis en Simón Bolívar, algo que, primero que nada, facilitaría la recepción del movimiento, pues este es un héroe al que se le practica un culto fervoroso en Venezuela desde el siglo XIX, sin importar filiaciones ideológicas o políticas. Es cierto que, como apunta Smilde (2011), del proyecto chavista se desprenden otras directrices ideológicas — "panindigenous and Afro-Venezuelan ideologies, socialism, neofascist thought, and liberationist Catholicism, as well as evangelical Protestantism" (21)— pero la centralidad del ideario bolivariano es evidente. Su nacionalismo radical está basado en el pensamiento de este héroe, como recuerda Gott. Para Smilde, el concepto de "socialismo" vinculado con el chavismo debe entenderse sobre la base de la propia influencia de Bolívar, "a leftist interpretation of the Romantic tradition of democracy embodied by Bolívar's political thought, as well as Karl Marx's later elaborations of socialism" (11).[4]

[4] Se suele ubicar el primer momento en el que Chávez habló explícitimente de su gobierno como Socialismo del siglo XXI en el Foro Social Mundial de 2005 en Porto Alegre, Brasil. En su segunda presidencia en 2007 hará énfasis en este concepto.

Durante su presidencia Chávez cambió el nombre del país de Venezuela a República Bolivariana de Venezuela; los programas sociales creados por Chávez se llaman, como señalé, Misiones Bolivarianas, sus organizaciones populares se llaman Círculos Bolivarianos y sus centros educativos Escuelas Bolivarianas. En su gobierno mandó a reconstruir digitalmente el rostro de Bolívar luego de exhumar su cuerpo (evento transmitido en vivo en televisión nacional), con la idea de transformar la iconografía tradicional que según Chávez reproducía los estándares raciales de la oligarquía venezolana. El nuevo rostro digitalizado se repite en gigantografías en los aeropuertos, en las embajadas y en las oficinas públicas. En las calles se alterna con grafitis y murales con el rostro tradicional de Bolívar y con el rostro de Chávez. En la tesis muestro algunas imágenes que ejemplifican este despliegue visual de ambos héroes y cómo la iconografía de Chávez está extendida en el país y se incorpora a la iconografía de Bolívar.

Aunque varios de estos aspectos que señalo sobre el culto también fueron ejercidos por otros gobiernos, lo cual abordo en la tesis, con el chavismo este intercambio de identidad entre Bolívar y Chávez ha sido espectacular. El proyecto anticolonialista y de emancipación de Chávez encontró en Bolívar su gran referente, y a partir de este también Chávez definió a sus enemigos. Los líderes de la oposición al chavismo y los ciudadanos que manifiestan rechazo al chavismo tienen el mismo tratamiento en los discursos de Chávez que los enemigos de Bolívar durante la Guerra de Independencia. Los contrarios a Chávez son apátridas, oligarcas y traidores. Una vez Chávez fallecido, el gobierno de Nicolás Maduro ha querido inmortalizarlo con un tratamiento similar al de Bolívar y la transferencia ha sido sufrida también por todos sus ciudadanos. Ahora los venezolanos no solo están unificados bajo la identidad total bolivariana sino también bajo la identidad total chavista.

De la extensa crítica al bolivarianismo exacerbado de los gobiernos chavistas, la propuesta de la artista Deborah Castillo *El beso emancipador* que analizo aquí me llamó la atención porque, además de mostrar simbologías en torno al culto y de denunciar imposiciones identitarias a través de este, su performance y sus movimientos sugieren una conciencia de este intercambio, de esta fluctuación entre una y otra identidad, entre una y otra época, que terminan por convertir al héroe o a los héroes en fantasmas, en elementos ambiguos que se mueven entre uno y otro espectro. Este intercambio revela la constante maniobra de totalizar las multitudes y pone en evidencia la fantasmagoría de la soberanía. Se trata de una fantasmalidad que por una parte es amenazante pero que también despierta al héroe petrificado en la iconografía y en los discursos, abriendo así la posibilidad de cambio, de interpelación.

En el *loop* de este video performance que fue mostrado en la exhibición *Acción y culto* en 2013, Castillo sugiere esta posibilidad de transformación a través de la repetición del hábito y a través de actos como el beso. El performance tiene por sí mismo la capacidad de fracturar los significados cada vez que estos se repiten en hábitos como los nacionalistas. En este capítulo, muestro algunas reflexiones que hablan de esta capacidad de transformación del performance (Butler, 1990, 2015; Taylor, 2003). Por ejemplo, Butler, basándose en los rituales de género, ve en la repetición no solo la mera imitación o consolidación de las normas, sino también la emergencia de nuevas matrices de significado. Tomo estas afirmaciones para pensar en cómo las imposiciones culturales del culto tienen la posibilidad de transformarse en su repetición. Esto lo apoyo también con las consideraciones de Deleuze (1995, 1986, 1989) sobre la repetición y el mundo como una máquina de relaciones en constante producción de diferencias. Finalmente, presto atención

a los significados del beso en la medida en que este es un acto ambiguo que denota sumisión y a la vez transgresión, transformación (Danesi, 2013).

En este análisis me valgo también de la idea de la espectralidad de la soberanía, como lo propone Jacques Derrida (1995) y como lo releen otros autores para pensar el fenómeno bolivariano (Sánchez, 2016). Esto último es útil para mostrar el alcance en el contexto venezolano de considerar al héroe como un fantasma, las correspondencias simbólicas que esto tiene en el performance de Castillo, y las implicaciones políticas que esto sugiere para los que están sometidos diariamente a su culto. Mi conclusión en este capítulo es que el performance de Castillo es sobre todo una propuesta que reafirma lo que el cuerpo puede transformar respecto a estructuras identitarias que parecen fijas, estáticas.

Esta virtud transformadora del performance de Castillo también ha sido considerada por otros críticos a los que haré alusión para ampliar y contrastar mi análisis, como Carmen Hérnández (2015), Cecilia Rodríguez Lehmann (2019) e Irina Troconis (2019). En síntesis, estas autoras señalan cómo el performance alude a una contestación e interpelación de una figura petrificada por siglos y que determina la ciudadanía venezolana. Considero que mi aporte se constituye en aspectos como esta contestación vista junto con la simbología del beso, los mecanismos corporales del performance que aluden a esta fluctuación identitaria (Bolívar-Chávez) aun con sus características petrificadas, y sus resonancias con los rituales del culto en la vida diaria. Es por esto último que mi capítulo concluye con algunos testimonios que encontré en redes sociales en donde las personas ejercen el culto pero también, queriéndolo o no, lo están transgrediendo: personas que documentan monumentos y lugares históricos en donde se filtran opiniones respecto a la sexualidad, a la ciudad o a la política que desafían ideas impuestas a través de este nacionalismo.

Los inicios de Chávez y Tiempos del incendio

En 1983 Chávez funda junto con otros militares el grupo disidente clandestino Ejército Bolivariano Revolucionario 200, luego llamado Movimiento Bolivariano Revolucionario 200. Este número hace referencia a lo que para ese entonces eran los dos siglos del nacimiento de Simón Bolívar. Así comenzaría lo que luego se concreta como el partido político Movimiento V República que lo lleva a elecciones en 1998 y a la presidencia del país. En 1983 Venezuela atravesaba un grave crisis económica que produjo lo que se conoce como el Viernes negro: una enorme devaluación de la moneda. El movimiento de Chávez se propone desde los inicios como una respuesta y una alternativa a la crisis que los gobernantes parecían no poder controlar, esto sustentado en varios de sus documentos iniciales, que el chavismo en el gobierno ha reunido en algunas publicaciones como el ya mencionado *El libro azul* y la *Agenda Alternativa Bolivariana* (Chávez Frías, 2014), conocida también como *El libro rojo*. Este último es un documento redactado por el movimiento como respuesta a la Agenda Venezuela que propuso el presidente Rafael Caldera en 1996, un programa de recuperación económica de corte neoliberal.

Una de las acciones previstas por El Movimiento Bolivariano Revolucionario 2000 fue la de un golpe de Estado, que según Chávez fue adelantado por un evento inadvertido: el Caracazo. Como respuesta a un paquete de medidas económicas neoliberales impuestas por el Fondo Monetario Internacional y aplicadas por el entonces presidente Carlos Andrés Pérez en 1989, se produjo una serie de protestas y saqueos en algunos puntos de Caracas y otras ciudades que aumentaron progresivamente hasta hacer estallar a todo el país. En este contexto murieron cientos de personas y miles resultaron heridas, casi todas ellas por la represión del gobierno.

Este evento es recordado como uno de los episodios fundamentales de la reciente historia venezolana. Durante días el país estuvo en toque de queda y con militares en la calle, y se pusieron en práctica persecuciones, redadas y asesinatos en zonas populares. En una entrevista con Ignacio Ramonet (2014) Chávez dijo sobre el Caracazo: "el pueblo se nos adelantó, salió primero" (494). Esta es una relación que el chavismo en el poder ha mantenido desde entonces con este evento histórico, en la que el Caracazo es visto como el germen del movimiento. De esta manera, aun con el protagonismo de Chávez, la narrativa chavista propone, a través de una relectura de este evento, que la Revolución Bolivariana es la revolución de las clases pobres.[5] En la entrevista mencionada, Chávez agrega:

> El Caracazo es en mi opinión el evento político de mayor trascendencia del siglo XX venezolano. Y en este sentido, marca el renacimiento de la Revolución Bolivariana. Recuerde que, ese mismo año 1989, se hundía el muro de Berlín, y se levantó Caracas contra en FMI (…). Con esa rebelión de los pobres, con esa insurrección de las víctimas seculares de la desigualdad y de la exclusión, con esa heroica sangre popular, comenzaba una nueva historia en Venezuela. Porque, apenas diez años después, vendría nuestro gobierno bolivariano a proponer fórmulas alternativas. (497-498)

La novela *Tiempos del incendio* que analizo aquí se ocupa de relatar este momento de la historia. El autor construye personajes que en aquel entonces eran miembros de grupos subversivos estudiantiles y que están siendo entrevistados varios años después,

[5] Cabe decir que la validación de las revueltas populares en el imaginario nacional es un mecanismo usual en la política y que también se ha usado en otros momentos de la historia de Venezuela, como señala Tomás Straka (2009).

cuando el chavismo ya tomó el poder. La entrevista es en 2002, una fecha muy importante también para la historia y la narrativa chavista, pues ese año Chávez sufrió un intento de golpe de Estado que descubrió enemigos y conspiradores no solo en el país sino dentro del movimiento. En este contexto diversos sectores que se oponían al gobierno lograron un paro de la industria petrolera que se prolongó hasta 2003, y que suele ser recordado por el chavismo como una gran demostración del poder de la derecha venezolana y de los medios de comunicación que entonces eran casi todos contrarios al chavismo. También mostró la enorme polarización vivida en el país, en protestas gigantescas tanto en contra como a favor del gobierno, una polarización que los sectores antagónicos a Chávez trataron de aprovechar en varias oportunidades, como en la creación de un referendo revocatorio en 2004 que perdieron.

Estos personajes de la novela que están siendo entrevistados expresan sentirse identificados con el gobierno chavista, aunque esto se menciona de manera muy breve. Los personajes se enfocan en los días antes, durante y después del Caracazo que vivieron de jóvenes, y reflexionan sobre el evento y sobre otros aspectos sociales y políticos del país de entonces, de una manera que tiene mucha resonancia, eso sí, con la recuperación y apropiación del evento histórico por parte del chavismo. El chavismo, aunque no explícitamente, atraviesa de inicio a fin la novela.

En el relato se privilegia una visión política de los saqueos y de las revueltas por encima de otros aspectos más problemáticos para esta retórica, como por ejemplo la consideración de las revueltas como una manifestación de la multitud (Hardt y Negri, 2000, 2004; Virno, 2004; Beasley-Murray, 2010, Dean, 2016), que configuraría un lado opuesto, opaco, complejo, de la revuelta popular, en relación con la idea del pueblo heroico que salió a las calles, que es lo que enfatizan los personajes constantemente y que es lo que el

chavismo dice sobre este evento histórico. Jon Beasley-Murray hace la comparación entre multitud y pueblo de esta manera: la multitud sería el "sujeto colectivo abierto" (a diferencia del "pueblo" que es homogéneo), contiguo ("contacto más que contrato; afecto más que efecto" [228]) y común (su capacidad de poder constituyente es "una cuestión de hábito, sin entrenamiento o siquiera voluntad" [237]). En este capítulo pongo atención en la definición del evento por parte de los personajes en la que predomina la consideración del pueblo.

Para ver este contraste entre la visión del autor respecto a otros aspectos posibles de pensar en torno al evento, me valgo de varios autores que han reflexionado sobre el Caracazo desde diversos puntos de vista (Ciccariello-Maher, 2013, 2016; López Maya, 2005; Skurski y Coronil, 1991; Velasco, 2015). Hago también una lectura de varios aspectos políticos del momento histórico que han sido recuperados por el chavismo y reproducidos por el autor, como la influencia de la guerrilla urbana y de los movimientos estudiantiles en Venezuela en los ochenta. Asimismo, examino algunas de las formas literarias que han sido privilegiadas en los relatos de los movimientos de izquierda, como la crónica, cuya tipología es reproducida también por el autor.

Mi propuesta central respecto al análisis de esta novela es que la misma logra rebelarse en contra de su propia rigidez política a través de una exhaustiva y muy bien lograda descripción de los cuerpos torturados, heridos y asesinados. Los personajes, además, no se detienen a reflexionar sobre esta violencia que ocurre a su alrededor, lo que sugiere que su rol como sujetos políticos los ha deshumanizado. La política los ha vuelto inmunes e insensibles, de modo que la novela desde cierta perspectiva es también una crítica a la política en general. Finalmente, este terror muestra que el Estado por naturaleza

siempre violenta los cuerpos. El Estado que los personajes describen como asesino es el Estado enemigo del chavismo, ciertamente, aquel que gobernaba antes del movimiento, pero esta crítica resuena respecto de cualquier forma de poder, entre ellas, por supuesto, la que luego es encarnada por el propio chavismo.

Esta conclusión la acompaño con algunas lecturas del estado actual de la soberanía respecto a su control, asesinato y tortura sobre los cuerpos, como lo que plantean Michel Foucault (2008) y Achille Mbembe (2011). Asimismo, hago referencia a algunas teorías sobre el problema del cuerpo y su capacidad de producir nuevos significados que escapan a las imposiciones identitarias del poder, como en los trabajos de Jean-Luc Nancy (2003) y Roberto Esposito (2016). Por ejemplo, pienso en las consideraciones de Nancy del cuerpo como un signo en sí mismo, en su concepto de "excritura" en el que el cuerpo es registro liberado de las imposiciones culturales e históricas, esto como soporte a las posibilidades expresivas y críticas de los cuerpos heridos en la novela. Asimismo, me apoyo en las ideas de Esposito respecto a cómo lo real, la "cosa", está encubierto por la historia, por sus discursos, de manera de proponer cómo las filiaciones políticas de los protagonistas de la novela dificultan su encuentro con la realidad de las heridas y las torturas.

Como muestro en este capítulo, la obra anterior de Duque ha sido trabajada en abundancia, no así esta novela en particular. José Javier Franco (2018) aportó un ensayo académico sobre la novela, en el que se enfoca en la discusión sobre la validación de la violencia frente al discurso político oficial en el contexto del Caracazo. Mi contribución respecto a este capítulo es entonces presentar uno de los pocos trabajos que existen sobre la novela de un escritor de larga trayectoria en el país, y además hacerlo desde un punto de vista particular: ese contra relato señalado por Franco es ciertamente importante en la historia y considerado en mi trabajo, aunque en relación con la narrativa chavista, con lo

cual también termina siendo oficial vista en el contexto actual. Además, en mi análisis propongo cómo esa historia subversiva queda también relativizada no solo por esa domesticación por el poder, sino por las heridas y las torturas como cuestionamiento a la artificialidad de todos los discursos políticos.

La Revolución visual y Pelo malo

La iconografía de Chávez en el país es un aspecto evidente del poder y de la influencia del movimiento, que tiene una manifestación importante en los barrios pobres más emblemáticos del país. El 23 de Enero, una enorme zona de clase popular en Caracas, fue uno de los primeros lugares donde se pilotearon varios de los programas sociales que mencioné líneas atrás, donde se entregaron los primeros títulos de tierra como parte de una política del chavismo para acabar con el problema de la tierra urbana, y donde los ojos de Chávez coronan los edificios y las montañas con barriadas. Los ojos de Chávez es el nombre con el que comúnmente se conoce a una de las iconografías más importantes del chavismo, como muestro y explico en varias secciones de la tesis. Se trata de los ojos del líder enmarcados en un rectángulo y que suelen ser blancos o negros con fondo rojo o viceversa.

Junto con los ojos, el barrio es un museo al aire libre que despliega varias de las facetas del líder de la Revolución en su carácter visual, a veces acompañado de Bolívar y de otros líderes revolucionarios y figuras religiosas, como Fidel Castro, El Che, Mao, Marulanda, Martí y Cristo, por ejemplo. Otros de los que lo acompañan son personajes menos conocidos globalmente pero que nacieron en el 23 de Enero y que encarnan el rol que el barrio ha tenido como lugar de agencia política popular.

Este barrio ha estado en constante tensión con los gobiernos desde su inauguración en 1958 por la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Alrededor de una año después el dictador sería sacado del poder por un golpe de Estado ejecutado por un grupo de militares disidentes y líderes de los partidos políticos. Ese movimiento tuvo enormes expresiones de apoyo en las calles por parte de los habitantes de este sector. También ha sido un lugar tomado como base de varios movimientos insurgentes, como la guerrilla urbana de los años 60, blanco de los gobiernos durante las persecuciones a civiles, y en los últimos años muy aludido como la sede de lo que en Venezuela se conoce como "colectivos", grupos políticos asociados con el chavismo. Los colectivos ocupan también una parte central de la iconografía.

Los colectivos existían mucho antes de que el chavismo llegara al poder. Surgieron en los años ochenta y noventa como estructuras de base conformadas por vecinos y activistas con el objetivo de organizar el barrio. Algunos colectivos se han conformado también como grupos armados de autodefensa para enfrentar el narcotráfico y la delincuencia. Esto último es lo que suele asociarse sobre estos grupos, muchos de ellos con líderes que han demostrado su apoyo a la Revolución Bolivariana. Esto se constata, entre otras cosas, en la propaganda de los colectivos, que suelen hacer alusión al chavismo y al llamado a los habitantes del barrio a sumarse a este apoyo. En este capítulo pongo atención en algunas de estas imágenes en murales y grafitis del barrio.

Esta relación simbiótica entre los colectivos y la Revolución Bolivariana es abundante en este barrio porque, por una parte, allí nacieron varios de los colectivos más conocidos del país y, por la otra, porque allí Chávez protagonizó algunas de sus primeras acciones en contra del gobierno. Fue en el 23 de Enero, por ejemplo, en donde Chávez comandó un intento de golpe de Estado en 1992 al presidente de entonces Carlos Andrés

Pérez, que falla y lo lleva a la cárcel pero que lo da a conocer en todo el país y lo convierte en un héroe.

Es en este escenario donde transcurre la película que analizo aquí. *Pelo malo* cuenta una historia muy íntima entre madre e hijo, Marta y Junior, que contrasta con la imponencia de las tomas del barrio y con esta gigantesca impronta histórica. Su relación está basada en silencios y miradas recriminatorias, que se centra en la creencia de la madre de que su hijo es gay, lo cual encuentra reprochable y preocupante. En el transcurso de la historia se muestra una y otra vez cómo la sociedad está diseñada para que la madre no pueda acceder a las herramientas que pudiesen mejorar su relación con su hijo y combatir sus propios prejuicios.

En este análisis propongo que la iconografía y el peso histórico del barrio son vehículos para que el Estado ejerza control sobre sus habitantes a través de una simplificación identitaria de un supuesto sujeto popular, lo cual tangencialmente también afecta la exploración identitaria del niño protagonista. Se trata de un sujeto popular que arrastra consigo la cultura dominante masculina y heterosexual, por ejemplo. Los objetos que simbolizan esta simplificación y que muestran esta cultura dominante son también objetos que vigilan. El barrio se creó inicialmente con el objetivo de la dictadura de contener y vigilar a los pobres, y en la actualidad del chavismo en el poder esto no es muy diferente. En el capítulo hago un análisis de esta iconografía que evidencia que de ella se desprende un enorme sentido de vigilancia no solo del Estado sino de los grupos anti estatales como los colectivos que han pactado con el Estado, lo que muestra la hegemonía del chavismo. En el capítulo hago alusión a esta "humanización" de los objetos como vigilantes a través de consideraciones como la del problema entre las personas y las cosas en el mencionado trabajo de Roberto Esposito.

Los personajes de la película, en especial la madre, son además agentes de esta vigilancia. Una identidad de los personajes más profunda, individual, es anulada en detrimento de cumplir con este rol impuesto de vigilar al otro. La vigilancia es ejercida desde varios flancos, aunque la constante presencia de Chávez en el televisor de la casa de los protagonistas sugiere que en todos ellos orbita el Estado como el vigilante principal. Esta vigilancia especialmente ejercida sobre Junior coloca a este en constante conflicto con los otros. En él se proyecta una persistente resistencia, una constante pelea por su derecho a explorar otras identidades, incluso si esto significa romper con su padre, que a falta del biológico se constituye en Chávez. Muestro que aunque la madre solo parece ser, en principio, agente de esta vigilancia, sus silencios y sus breves momentos de empatía con Junior sugieren también en ella misma una reafirmación de su existencia que va más allá de estas categorías.

La propuesta de la película depende también de una manera especial en el que esta muestra el barrio. En el capítulo pongo atención en la manera en que las tomas, los escenarios, los paneos, refuerzan la simbología de la trama. Para este análisis pongo atención en varias lecturas críticas sobre la historia del barrio 23 de Enero (Coronil, 1997; Blackmore, 2017; Velasco, 2015) y especialmente en su rol en los gobiernos chavistas como en los mencionados trabajos de Ciccariello-Maher y otros (Åsedotter Strønen, 2017), así como trabajos que analizan los modos de articulación de la hegemonía identitaria del chavismo, como en el trabajo mencionado de Duno Gottberg. Por ejemplo, me valgo del concepto de "etnopopulismo" de este último autor, a través del cual muestra los mecanismos populistas en torno a una idea de sujeto oprimido como estrategia de movilización política. Esto me ayuda a enfatizar que la exploración de Junior no es solo condenada por homofobia sino que es castigada porque la misma lo desvía de su

responsabilidad política, de su deber de congregación, de movilización, deber que está una y otra vez escrito y sugerido en la propaganda del barrio.

En el capítulo muestro y discuto algunas contribuciones críticas sobre la película como las de Rebeca Jarman (2019) y Reighan Gillam (2017). La propuesta de Jarman muestra al igual que la mía cómo la presencia de Junior desestabiliza un sujeto político territorial que se ha correspondido históricamente con el barrio 23 de Enero. Mi aporte respecto a este trabajo es que me enfoco en la continuación de esas imposiciones en el contexto del chavismo y en sus circunstancias particulares, como la de su pacto con los grupos antiestatales y su propaganda, que componen la hegemonía del poder y la vigilancia del barrio, siendo el análisis de la vigilancia en la película un tema que se constituye como otra de mis contribuciones.

Gillam, en cambio, muestra la relación histórica entre la heteronormatividad y los regímenes raciales puesta de manifiesto en la película, y aunque yo hago mención a esto en aspectos como la simbología militar y las diferentes exploraciones identitarias de Junior, me detengo en cómo los planteamientos visuales de la película respecto al barrio y su iconografía aluden a la construcción de una maquinaria de vigilancia sobre el protagonista, lo cual alude también a una vigilancia sobre todos los habitantes del barrio. Me enfoco en esta vigilancia a través de objetos como el televisor y los murales, y además en la agencia como vigilantes que tienen los personajes que rodean a Junior.

La crítica liberal a la Revolución y Patria o muerte

Chávez gana en 2006 una segunda elección presidencial de modo contundente, y asume ese segundo ciclo en 2007. Esto impulsó proyectos, cooperativas y otros programas de desarrollo endógeno, y aceleró el estatuto legal de formas de participación popular

creadas o impulsadas durante su primer periodo. A partir de esta fecha, Chávez propuso otra reforma constitucional que radicalizaría su concepto de participación popular e impulsaría la creación de un Estado socialista. En los artículos de esta nueva propuesta se plantean la institucionalidad de las Misiones Bolivarianas, la creación del Poder Popular como otro poder público, nuevas demarcaciones político-territoriales, nuevas formas de propiedad, nuevas potestades del presidente y la reelección presidencial indefinida.

Estas reformas se vieron como una real amenaza a la democracia liberal en Venezuela, que ya para muchos estaba mermada desde la primera presidencia de Chávez.[6] Para algunos, los nuevos poderes propuestos cercenaban la intermediación y le daban poder excesivo al presidente. Estos fueron vistos como órganos y elementos de carácter ambiguo que se usarían para legitimar cualquiera de las decisiones de Chávez, para controlar y cooptar desde arriba y para tener control sobre derechos fundamentales como la individualidad y la propiedad (Lander, 2008). El chavismo perdió esta propuesta en elecciones en 2007, aunque Chávez consiguió desarrollar sus reformas por vías paralelas a las constitucionales (López Maya, 2005). Por ejemplo, en 2009 el gobierno logró que se aprobara la reelección presidencial indefinida, y esto lo extiende a otros cargos políticos.

[6] Como lo muestro en las siguientes líneas, la crítica venezolana al chavismo suele referirse a este concepto, de tantas vertientes y definiciones problemáticas. Encuentro particularmente esclarecedor al respecto el trabajo de Giovanni Sartori (1993), que se puede considerar un clásico, y que desarrolla una definición del liberalismo en aspectos como sus manifestaciones tanto en Europa como en Estados Unidos, en su condición de apéndice del concepto de democracia (también como antagonista a esta en otros momentos y lugares de la historia) y por lo tanto definido bajo términos de valores universales asociados con lo democrático. El autor también habla de las relaciones, diferencias y problemas entre el liberalismo político y el liberalismo económico; su carrera junto con la revolución socialista; el problema de significantes como "libertad" e "igualdad", entre otros. El autor define el "liberalismos puro o clásico" como la teoría y la praxis de la libertad individual, la protección jurídica y el Estado constitucional (196). A esto hay que añadir conceptos más recientes como resultados de debates posteriores en torno tanto a la democracia como al liberalismo, como por ejemplo la "democracia radical" (Mouffe, 1993), la "democracia participativa" (Menser, 2018), la "democracia deliberativa" (Gutmann y Thompson, 2004), entre otros, así como corrientes latinoamericanistas que han resultado en críticas muy valiosas a estas ideas de occidente (López Maya, 2019) y de otros aspectos relativos al término en la especificidad de la historia venezolana, como por ejemplo las ideas liberales de Bolívar influenciadas por el republicanismo de Rousseau.

También se aprobaron otras leyes en relación con grupos como los Consejos Comunales, que se han visto como órganos usados para campañas del gobierno.

Varios autores han afirmado que el chavismo en el poder ha amenazado progresivamente las libertades políticas y consensos liberales expresados en la constitución ahora transformada por estos gobiernos chavistas, como la alternabilidad y la diversidad de partidos políticos, así como las libertades individuales (Kozak, 2019). De esta manera, en muchas ocasiones se ubica al chavismo en la concepción general de los gobiernos autoritarios del siglo XXI definidos como populistas y antiliberales (Chaguaceda, 2019) y, sobre todo, las nuevas formas de participación, las nuevas formas de sociedad civil y las instituciones de carácter inédito creadas por el chavismo en el poder son vistas con sospechas, ya que entonces se presentaron como diferentes, inéditas, a la manera tradicional en el país de entender la gobernabilidad.

Para autores como Margarita López Maya (2005, 2016) los gobiernos chavistas se han ido alejando cada vez más de los principios liberales representativos y participativos, a través de la creación constitucional de grupos como los Consejos Comunales en donde no hay elecciones, no hay separación entre sociedad y Estado y entre los poderes públicos, ni descentralización ni pluralismo. En otras críticas abundantes en literatura sobre el chavismo en Venezuela, se suele decir que los programas sociales como los mencionados anteriormente son el resultado de proyectos dependientes del Estado y que han funcionado sin otras alternativas a la par. Señala Miguel E. Vásquez R. (2017) que el gobierno privilegia este tipo de organizaciones "en bloque" que impiden el pluralismo político, a través de la monopolización de los recursos (15). Las Misiones Bolivarianas, según Rafael Quiroz Serrano (2016), son además "ensayos fatalmente condenados al vaivén de los ingresos petroleros" (18).

Otras críticas al chavismo y cada vez más frecuentes aluden a otros aspectos en lo que Lander resume como "un creciente descontento popular con la distancia entre el discurso o retórica de la revolución y el día a día de la atención a las necesidades de la gente" (156). Además de la escasez de alimentos y de servicios básicos producto de la ineficacia del gobierno en el manejo de industrias nacionalizadas y controladas por el Estado, el autor menciona aspectos como el clientelismo, la corrupción y la inseguridad.[7] [8] Todos estos aspectos atienden de una u otra forma a amenazas a la democracia liberal: el Estado chavista controla la economía, restringe la pluralidad y la transparencia y amenaza con la libertad y seguridad de sus ciudadanos. Mientras una postura que defiende al chavismo plantea que este transformó a la sociedad venezolana orientada como otros países de Latinoamérica por doctrinas neoliberales, las críticas en su contra sugieren en términos generales que el chavismo en el poder ha cercenado los derechos y las garantías civiles que están apoyadas en la idea liberal y que fueron conquistadas a partir de la democracia de 1958.[9]

---

[7] Por ejemplo, Michael Penfold-Becerra (2007) propone que las Misiones Bolivarianas han sido una vía para el uso de fondos de manera clientelar, y que han necesitado mecanismos y procedimientos que han ocasionado corrupción. Margarita López Maya (2016) señala por su parte algunos de los casos más sonados de corrupción en el sector financiero durante los gobiernos chavistas, como en casos de banqueros asociados al chavismo y acusados de corrupción y la intervención de casas de bolsa de valores. Uno de los casos más sonados que reveló tramas y procedimientos de corrupción del gobierno chavista a través de sus programas sociales fue el descubrimiento en 2010 de toneladas de comida vencida como resultado de una irregular importación de alimentos.

[8] La criminalidad y la inseguridad son algunos de los temas más frecuentes respecto a los problemas de la sociedad venezolana en el contexto del chavismo en el poder, y que se relacionan con otros aspectos como el narcotráfico y las reformas policiales de los gobiernos chavistas. Estos temas han sido discutidos en trabajos como los de Andrés Antillano (2012), Andrés Antillano, et al. (2016) y Keymer Ávila (2017).

[9] Evidentemente esto amerita un análisis más profundo que problematice los contrastes en Venezuela. El chavismo es una demostración de que la democracia liberal incluso entendida en su concepción más amplia y actual es un término que encuentra ciertos obstáculos como herramienta para evaluar en términos positivos o negativos a su gobierno. En el chavismo en el poder, por ejemplo, convergen aspectos progresistas y de democracia representativa que se corresponden con lineamientos de la democracia liberal, con otros que la contradicen, como los señalados hasta ahora, y conserva en su nueva constitución aspectos liberales de la constitución anterior, como menciona López Maya y cito al inicio de esta Introducción. Al mismo tiempo, gobiernos anteriores a la era chavista que suelen ser definidos como ejemplos de la democracia liberal

En 2011 comenzaron los problemas de salud de Hugo Chávez. En junio anunció que se había sometido a una cirugía para extraer un tumor cancerígeno, aunque no dio detalles de qué tipo de cáncer padecía. En los siguientes meses hizo varios viajes a Cuba, donde se sometió a tratamientos médicos. Aún enfermo hizo una nueva campaña presidencial y fue reelegido en 2012, y nombró a Nicolás Maduro como su vicepresidente. El 5 de marzo de 2013 Chávez falleció, y tres días después Maduro asumió el cargo de presidente interno y ganó las elecciones presidenciales por muy poco margen en abril.

Junto con el debate que gira alrededor de la defensa o de la amenaza de la democracia por parte del chavismo, dependiendo de la postura en torno al fenómeno, la enfermedad y temprana muerte de Chávez es un tema que afectó a los venezolanos durante esta transición presidencial. Como señala Javier Guerrero (2012), la enfermedad de Chávez incrementó una ansiedad en ciertos sectores ya existente respecto al líder, que además activó la tradicional comparación del cuerpo enfermo con la sociedad enferma. Es en esta intercepción en donde se ubica la novela que analizo *Patria o muerte*.

La novela está dividida en fragmentos con historias de diferentes personajes que viven en Caracas y en el contexto de gran incertidumbre por el cáncer de Chávez. Todos ellos están relacionados con Miguel Sanabria, el personaje principal. Miguel es un médico retirado que ve con angustia cómo todos a su alrededor están muy afectados tanto por la enfermedad y la muerte, que se han convertido en temas nacionales, como por los problemas del país sobre los que el protagonista culpa al gobierno, un gobierno autoritario, personalista y corrupto que tiene a la sociedad a merced de la delincuencia y de la escasez

representativa dieron muestras contrarias a esta, como apuntan autores como David Smilde (2011) y Julia Buxton (2011).

de comida y servicios.

Aun cuando Miguel comienza a experimentar síntomas que le hacen comprender que también está sucumbiendo al malestar del país, el personaje siempre se muestra con una distancia crítica respecto a los demás. A diferencia de los otros, que ejemplifican la polarización política del país, Miguel tiene amigos y seres queridos que apoyan al gobierno y también que están en contra de este, conversa con ellos y sus respuestas son de una elocuencia superior. Los otros personajes tienen menos oportunidad de desarrollar sus pensamientos políticos, aunque el narrador los encasilla en alguna de las categorías o características propias de la polarización. Los personajes odian a Chávez al punto de alegrarse de su enfermedad, o lo aman al punto de creer que cualquier crítica hacia él es una falta de criterio propio, producto de la manipulación de las élites.

Así, es la reflexión política de Miguel la que está privilegiada en la novela, una crítica que atiende a todos aquellos aspectos que desde el lente liberal están amenazados por el chavismo. Miguel cita casos de corrupción, de negligencia por parte de las industrias reguladas por el Estado, y de despotismo. Otros aspectos de la crítica desde este lente también son aportados a través de lo que le ocurre a los otros personajes: uno de ellos es un periodista censurado por el gobierno, otro es asesinado por el hampa, por ejemplo. En varias ocasiones se mencionan los programas sociales, las instituciones y otras formas colectivas creadas por el chavismo, pero estos resultan solo ejemplos de lo que Miguel piensa sobre el gobierno.

Esto último es muy elocuente porque enfatiza esta visión polarizada del personaje: como afirman David Smilde (2011) y Julia Buxton (2011), la crítica al chavismo en el

poder desde el lente de la tradición liberal deslegitima nuevas dinámicas de participación y ve en el patrocinio estatal exclusivamente dependencia y autoritarismo. En este capítulo me dedico a comparar estos aspectos del protagonista en la novela con estas visiones privilegiadas en los debates de la coyuntura política en Venezuela.

La enfermedad y la muerte del presidente tienen aquí el propósito de legitimar la postura política de Miguel. Por una parte, el personaje y el narrador construyen un imaginario en el que el cuerpo enfermo del mandatario se corresponde con un país enfermo social y políticamente. Esto, como sustento a través de algunas lecturas, es propio de una tradición de la narrativa latinoamericana y venezolana en la que las personas somatizan los males nacionales (Silva Beauregard, 2000; Sommer, 2004). Por otro lado, el problema de la enfermedad le da aún más autoridad a Miguel, un médico oncólogo acosado por las preguntas sobre el cáncer de parte de su familia y de sus amigos, y que critica el hecho de que Chávez hable sobre su enfermedad sin licencia.

Me valgo de tradiciones como la señalada en el párrafo anterior para también sustentar esta visión de la novela que se corresponde con una clara tradición. Por ejemplo, a través de lo que Silva Beauregard llama una alineación entre el ojo del narrador y el ojo clínico en la narrativa, examino cómo la profesión del protagonista, así como sus metáforas de la enfermedad sobre la sociedad, reproducen esta estrategia de autoridad sobre los problemas nacionales identificada siglos atrás. Esto a su vez me establecer relación entra las dos tradiciones, esta y la crítica a la política desde el lente liberal, que ahora se ejerce sobre el chavismo y que es reproducida por el protagonista de la novela.

Al final del capítulo me concentro en un personaje tangencial como alternativa a

esta visión unilateral en la novela, y que tiene para mí el valor de sugerir un desafío tanto al chavismo como a su oposición en relación con estas categorizaciones desplegadas en la obra. Este personaje extraño, paranoico, que fuma y ve televisión todo el día, con una profesión extravagante que es la de hacer ojos prostéticos, y que es asesinado una de las pocas veces que sale a la calle, problematiza la estructura de la novela que responde a un sujeto político claro y que parece ser la única visión válida en este universo. Su fragilidad sugiere en mi opinión que su cuerpo es un cuerpo despojado de la coraza de sujeto político, y que por ello, a diferencia de los otros personajes, es castigado y asesinado por el Estado. Los ojos prostéticos que el personaje hace para otras personas sugieren la artificialidad del ser político, esa cubierta a la que se refiere Esposito, que llega a su máxima expresión en coyunturas como la venezolana en el contexto del chavismo en el poder.

Algunos de los trabajos analíticos sobre esta novela lo constituyen ensayos como los de Miguel Gomes (2017) y Gabriel Baltodano y Grethel Ramírez (2019). Gomes se enfoca en los alcances expresivos del narrador para explotar el lado *camp* de la alegoría nacional y populista en torno a Chávez y su enfermedad, es decir, para mostrar cómo el autor aprovecha la capacidad crítica de lo cursi y de los lugares comunes. Baltodano y Ramírez se enfocan en cómo la novela reproduce las metáforas de la enfermedad en torno a lo político. Mi contribución respecto a este análisis es que mi interés se enfoca en las correspondencias entre la narrativa liberal como crítica al chavismo y la narrativa de la novela. Además, concluyo el capítulo con una lectura alternativa como crítica a la coyuntura política venezolana, basada en un personaje tangencial.

De este modo, me propongo ver los elementos a través de los cuales estos autores y artistas han podido escapar a las trampas de las identidades políticas que en apariencia

dominan a sus personajes y los universos en los que existen. En este sentido sus trabajos ponen en evidencia cuestiones que los diferencian del conflicto político y de la crítica política validada, por más que hayan sido, justamente, politizados y usados como sustento de los relatos de uno u otro polo de la coyuntura.[10] Además, y aspiro a que esto sea el aporte principal de mi tesis, estas diferencias propuestas por estos trabajos puede que sirvan como estímulos, como nuevos planteamientos para pensar un país que está atravesando una crisis social y política que afecta enormemente a quienes no están en el poder.

---

[10] Como menciono en varios momentos de mi tesis, todos estos autores y artistas son conocidos en Venezuela y la recepción de sus trabajos ha incluido respuestas, alianzas e interpretaciones políticas basadas en uno u otro espectro de la coyuntura. La exhibición de Deborah Castillo causó reacciones adversas entre personas asociadas al chavismo y su posterior censura, lo que produjo su exilio a Estados Unidos. José Roberto Duque es un escritor que ha manifestado constantemente su apoyo al chavismo, y tiene una activa presencia en las redes sociales y plataformas electrónicas en donde opina al respecto. Su narrativa en el contexto del chavismo suele ser evaluada con el lente de lo que este dice respecto al movimiento que apoya. La muy buena recepción nacional e internacional de la película de Mariana Rondón fue aprovechada por algunos medios para difundir sus opiniones políticas, que se corresponden con un rechazo al chavismo. Asimismo, Alberto Barrera Tyszka, además de publicar narrativa, ha colaborado en muchos medios de comunicación, en donde ha dejado clara su aversión a los gobiernos de Chávez y Maduro. Los medios chavistas suelen ser muy críticos con la obra de Barrera Tyszka y suelen señalar que su obra es reflejo de lo que piensa la élite intelectual del país, desconectada de la realidad de la mayoría.

CAPÍTULO I

El beso emancipador de Deborah Castillo

Penetrar el hábito

El beso emancipador (fig. 1) es un video performance de la artista venezolana Deborah Castillo (Caracas, 1971) que fue parte de su exhibición *Acción y culto*, presentada por primera vez en Caracas en 2013.[11] En el video de tres minutos y medio que en la exhibición se repite en un *loop*, la artista besa y acaricia un busto del héroe venezolano Simón Bolívar como crítica a las prácticas nacionalistas y otras formas de imposición y control de los gobiernos. Bolívar fue uno de los líderes más importantes de los movimientos independentistas latinoamericanos del siglo XIX, y su rol en el imaginario nacional ha cobrado un enorme protagonismo en el culto de los gobiernos chavistas. Mi propuesta es que en el performance, además de hacerse alusión al culto exacerbado, se sugiere la constante transferencia identitaria entre Bolívar y Chávez.

En la exhibición *Acción y culto* un grupo de piezas presentadas en formato de video, fotografía, performance e instalación, y alusivas a símbolos nacionalistas como bien lo es un busto de Bolívar, fueron colocadas en cuartos oscuros y formaron parte de escenas en las que la artista ensaya formas de contacto alusivas a la veneración y al exceso: en la muestra hay videos en los que Castillo besa y destroza bustos de héroes de la nación; hay un video en el que el Himno Nacional es reinterpretado; hay otro en el que un grupo de mariachis canta "El rey" delante de una estatua ecuestre de Bolívar. Hay otras acciones vinculadas

[11] La exhibición se presentó en la Sala 1 de La *Caja* del Centro Cultural Chacao, del 27 de febrero al 14 de abril de 2013. El 27 de febrero, por cierto, es una fecha muy recordada en Venezuela, pues ese día del año 1989 ocurrió el Caracazo, sobre el cual hablo en la Introducción y de manera más extensa en el capítulo sobre la novela de Duque *Tiempos del incendio*.

con la crítica más común a los gobiernos chavistas, como el populismo, por ejemplo, como se desprende de otro video en el que Castillo lame un ejemplar de *Masa y poder* (2013) [1960] de Elias Canetti. En la exhibición se muestran diversos objetos alusivos a la mitología militar venezolana, como en un video en el que la artista lame una bota militar, o como en una pared de la exhibición cubierta con suelas de botas militares pintadas de dorado y otra con machetes incrustados (fig. 2).



Fig. 1. *El beso emancipador* (2013). Catálogo de la exhibición *Acción y culto* de Deborah Castillo, Fundación Cultural Chacao, 2013.

Respecto a lo anterior, es evidente que la exhibición pone énfasis en la masculinidad reproducida en estas operaciones del poder. Al respecto el machete es un objeto elocuente: en Venezuela está asociado a las rebeliones campesinas del siglo XIX, lideradas por figuras como Ezequiel Zamora, otro de los héroes militares del siglo XIX, en este caso de la Guerra Federal (1859-1863), y aludidos por el chavismo con frecuencia, como indiqué en la Introducción. En la actualidad el machete se sigue vinculando con el campo como

herramienta de trabajo, con otros movimientos campesinos y además se suele referir con ese nombre de manera coloquial al pene.[12] En la exhibición, el espectador atraviesa un pasillo con machetes incrustados en las paredes para poder acceder al resto de las piezas. De esta forma, las obras de la artista se presentan como una penetración, como una invitación a que el espectador también participe en este acto.

Esta intervención se repite en todas las ocasiones en las que la artista toma el control y entra en contacto con figuras masculinas: Bolívar, el que calza la bota militar, las voces masculinas que cantan el himno y la ranchera, la autoridad masculina de la obra literaria. Con cada *loop* de los videos, el espectador repite junto con la artista esta penetración, una y otra vez. La exhibición en su totalidad y desde esta perspectiva, mediada por el pasillo con machetes, es una penetración a, en y del cuerpo masculinizado; una elaboración, precisamente, en torno a la penetración en sí misma. El coito como forma normativa se vuelve aquí una práctica desestabilizadora.

[12] Como el Frente Nacional Campesino Ezequiel Zamora creado en el 2000, cuya bandera tiene el rostro del héroe, la silueta del territorio de Venezuela y dos machetes en cruz. El Frente es un movimiento que ha ratificado al gobierno chavista. Tiene bases en varios estados del país y, como se ha propuesto también el gobierno revolucionario desde sus inicios, promueve la creación de asambleas populares y ciudades comunales por la vía campesina.

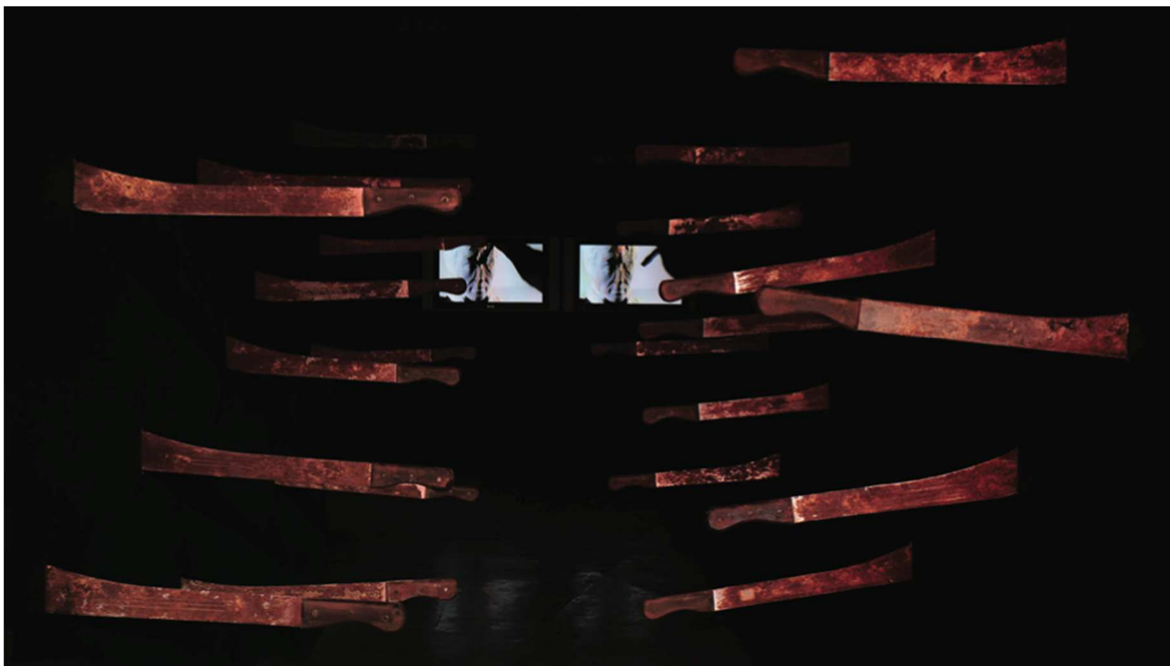


Fig. 2. *El machetazo* (2013). Catálogo de la exhibición *Acción y culto* de Deborah Castillo, Fundación Cultural Chacao, 2013.

En el video *Lamezuela*, presentado por primera vez en 2011 y que también formó parte de la exhibición *Acción y culto*, Castillo aparece arrodillada lamiendo una y otra vez una bota militar. Carmen Hernández (2015) destaca que este performance suele ser interpretado como una crítica al autoritarismo del gobierno militar chavista, aunque para ella es más claro que este apunta a la sumisión y exclusión del habla femenina, representada en la lengua, en el modelo de orden masculino. El video, por cierto, no tiene sonido, lo cual pienso que enfatiza esta interpretación de la autora. Afirma Hernández:

> Este trabajo recrea una alegoría de la nación rendida ante un modelo de orden verticalista, en el cual el habla femenina (representada por la lengua y por todos aquellos sujetos que se escapan del modelo ideal de una nueva ciudadanía) sigue quedando excluida. (308)

Todos estos aspectos se reproducen en la cotidianidad de Venezuela a través de figuras como Bolívar y de un pasado asociado con este. Aunque el chavismo ha puesto

especial atención en aspectos de este pasado que responden a lineamientos más específicos respecto, por ejemplo, a sus relaciones con su proyecto socialista, como explico en la Introducción, su énfasis en este período de la historia y en este protagonista reitera estos elementos dominantes como el masculino, tal como lo sugiere Hernández y como evidentemente lo denuncia Castillo con sus piezas. La ciudadanía está estrechamente vinculada en Venezuela con estos aspectos históricos, con lo cual dicha reproducción cultural es difícil de evadir.

Como recuerda Rafael Sánchez (2016), la historia republicana del país tiene intrínseca relación entre el héroe Bolívar y la nación, es decir, el culto se ha practicado por muchos otros líderes anteriores al chavismo. La figura histórica de Bolívar ha funcionado como elemento que emerge en el país con cada crisis y que deja al descubierto la heterogeneidad de las multitudes, que luego la soberanía organiza en una unidad, recuerda el autor. Se trata de esa ciudadanía ideal y denunciada por Castillo.

En el chavismo este culto ha alcanzado niveles espectaculares. Haciendo referencia al cambio de nombre de Venezuela a República Bolivariana de Venezuela en la constitución creada por Chávez 1999, así como a la vasta iconografía de Bolívar, Sánchez dice que "with his name on literally everyone's lips and his icon everywhere and compulsively disseminated, it may be said that Bolívar under Chávez finally arrived to lay claim to his nation" (3). Si bien la figura de Bolívar ha servido por siglos para reunir a las multitudes en torno a un mismo afecto, en torno a una misma identidad, la retórica de la emancipación y el liderazgo construido por Chávez encontró en Bolívar y la gesta independentista una gran referencia, lo cual ha sido visiblemente explotado. La particularidad de este culto en su gobierno respecto de gobiernos venezolanos anteriores es explicada en este capítulo.

De este modo y volviendo a la pieza artística que me interesa como contestación a este fenómeno, el beso del performance de Castillo puede ser considerado como una interpelación a varios aspectos del chavismo como Estado. Por una parte es un cuestionamiento a un nacionalismo que, como desarrollaré más adelante por medio de varias fuentes críticas, recurre constantemente a un pasado estático, marmoleo, para definir y determinar identidades en el presente. Es por eso que el beso puede ser entendido como una acción para despertar al héroe inmovilizado por siglos, como propone también Hernández. Por otra parte, el performance se puede entender como un acto que muestra las posibilidades de intervención de los ciudadanos al culto, ciudadanos que en principio parecen solo espectadores, esperando a ser definidos y unificados por medio de estas operaciones del poder.

En el contexto de la exhibición el performance es una interpelación a las particularidades del culto en el chavismo, al culto que ahora en el gobierno de Maduro incluye la figura de Chávez. Este cuestionamiento se desprende de la intrínseca relación entre Bolívar y Chávez sugerida a través del busto, y también a partir de otras estrategias que responden a operaciones específicas del chavismo, como el tema de la mirada que ha sido protagónico en cierta iconografía de Chávez y que en el performance está muy sugerido y problematizado.

Respecto a estas operaciones, el beso de Castillo también cuestiona un aspecto revolucionario por excelencia que el chavismo ha explotado, esto es, su naturaleza como relato fundacional, su reescritura de la historia en el que se posiciona a sí mismo como un comienzo, como una renovación de la Patria. En el chavismo esto encuentra su mayor correspondencia con el rechazo de un pasado menos lejano, –los gobiernos del siglo XX anteriores a Chávez– y en cambio la exaltación de los orígenes de la República, de modo de

relacionar estos con la refundación del país a través del socialismo bolivariano.[13] Esto se sugiere en el performance a través de aspectos como los movimientos repetitivos de la artista e incluso en la propia presentación del video en el performance en *loop*, que aluden a la reanudación propia de la retórica de los gobiernos, a su refundación.

Esto también se sugiere a través de la simbología del beso como resucitación, como un renacimiento. El beso también ha estado relacionado culturalmente con empoderamiento y desafío, un "product of cultural events that took courtship away from the control of the family, making it a matter of personal choice" (Danesi x). La familia, en el caso del contexto que critica Castillo, son los héroes bolivarianos, obviamente. En varias oportunidades, como en un discurso en ocasión del aniversario número 190 de la Batalla de Ayacucho, por ejemplo, Maduro dijo "somos los hijos de Bolívar, somos los hijos de Chávez" ("Somos los hijos", 2014).

Las prácticas en las que los ciudadanos, ya habituados a este nacionalismo, rinden también culto al héroe, pueden entenderse como un performance en su sentido más convencional, "conventional cultural behavior", como lo refiere Diana Taylor (2003), o como una serie de actos performáticos en la medida en que regulan las identidades imperantes a través de la repetición, como ha definido Judith Butler (1990) el concepto de "performativity". Esto es aprovechado por Castillo de manera acertada, pues en su performance se ejercitan varios de los mecanismos también puestos en práctica en la dinámica del culto. Me refiero, por ejemplo, a la repetición, algo enfático en el performance, basado en besos y caricias repetitivos, en movimientos circulares y en el *loop*.

[13] Claro que hay algunas excepciones, como mostrar eventos asociados con los inicios de Chávez y otros aspectos que se vinculan con su ideología en contra del neoliberalismo. Sobre esto hablo en detalle en el capítulo sobre la novela de Duque *Tiempos del incendio*.

El efecto de repetición en la obra de Castillo resulta en una efectiva crítica al poder para mostrar cómo dichas prácticas se traducen en mecanismos de control invisibilizados por su habitualidad. Esto es, a través de prácticas nacionalistas como el culto, basadas en protocolos, actos habituales, la enorme iconografía desplegada en el país (fig. 3) y que incluye el nuevo rostro hiperreal de Bolívar, su contante celebración por el gobierno en los medios (fig. 4), el poder consigue reproducirse de manera inconsciente. Como aquí el culto se manifiesta a través de un beso que ha sido muy polémico, Castillo logra que el espectador despierte también de ese entumecimiento, y ya no solo el busto, como propone Hernández.

El beso emancipador, así como otros performances de la exhibición, pone también en evidencia la cuestión de las prácticas nacionalistas habituales, "banales", como las llama Alicia Ríos (2013) a partir del concepto de "nacionalismo banal" de Michael Billig (1995). Según Billig:

> The term banal nationalism is introduced to cover the ideological habits which enable the established nations of the West to be reproduced. It is argued that these habits are not removed from everyday life, as some observers have supposed. Daily, the nation is indicated, or "flagged" in the lives of citizenry. Nationalism, far from being and intermittent mood in established nations, is the endemic condition. (6)

La habitualidad no es lo único sugerido en la propuesta de Castillo sino también las posibilidades de transgresión a través de esta. La presencia y agencia del cuerpo en el culto bolivariano está también manifestada en el performance *El beso emancipador*. La artista muestra los mecanismos instintivos, involuntarios y corporales del culto, no solo para sugerir su reproducción inconsciente sino también para mostrar las posibilidades de los

cuerpos en las prácticas diarias de rebelarse a las regulaciones del poder. A través de la mecánica del cuerpo, que reproduce las nacionalidades banales, que se levanta erguido a cantar el himno nacional, que atiende los protocolos, que atraviesa los aeropuertos con gigantografías de Bolívar, los murales, los grafitis, la propaganda, también se puede ejercer un cuestionamiento al culto como lo hace Castillo con su boca y con su lengua. El cuerpo no es solo depositario de las ambiciones del poder sino también su cuestionamiento. En este sentido y desde una perspectiva más amplia Castillo sugiere que aunque en una sociedad biopolítica (Foucault, 2008) el cuerpo es ciertamente regulado e intervenido, éste también interviene como diferencia.

El beso es una crítica a las categorías totalizantes que borran las diferencias, las singularidades, a las categorías con las que las personas son páginas en blanco para la escritura de la historia oficial. Chávez (Chávez Frías, 2011) dijo "Bolívar es el pueblo de Venezuela" (29), y dicha construcción general con Bolívar está siempre asociada respecto a la ciudadanía venezolana. Comenzaré por describir y comentar el performance de Deborah Castillo e iré introduciendo fuentes y comentarios respecto al culto bolivariano en Venezuela y sus particulares características en el chavismo. Concluiré con el alcance de la crítica de la artista, quien en mi opinión no solo señala el exceso de la figura de un héroe en las prácticas habituales del poder, sino que muestra también las posibilidades de transgredir esas imposiciones.



Fig. 3. Foto: AFP. Alexander Martínez, "'Christmas is Dead in Venezuela', and 2016 looks grim", 2015, https://news.yahoo.com/christmas-dead-venezuela-2016-looks-grim-111456110.html



Fig. 4. Foto: Prensa Presidencial. Prensa presidencial, AVN, Noticias 24, "Chávez devela rostro del Libertador", Alba Ciudad, 2012, https://albaciudad.org/2012/07/chavez-devela-rostro-digitalizado-del-libertador/

Los ojos de Bolívar

El beso emancipador comienza con la imagen de un busto dorado de Bolívar sobre un fondo negro.[14] El busto, de perfil y mirando hacia la derecha del espectador, se encuentra en el extremo izquierdo del encuadre. Segundos después entran en escena, desde abajo y en el centro, dos manos con uñas pintadas de rojo, y que en cámara lenta se acercan al busto hasta acariciarlo. Cada mano entra en contacto con una de las dos mejillas del busto, y en un movimiento de abajo hacia arriba y viceversa, llegan a cubrir casi toda la cara, algunos dedos tocando el cabello y la nuca, otros los labios y la barbilla. Poco después, entra la cabeza de la artista también de perfil, por el lado opuesto al busto, y adornado con un zarcillo de perla plateada.

A excepción de los movimientos de su boca y de su lengua, la artista no tiene mayores expresiones en todo el performance, y es por esto que su entrada puede ser descrita como la entrada de una cabeza en vez de un rostro, aunque lo segundo especifique la condición humana. Es decir, la artista parece también un busto. Esto sugiere, en mi opinión, la condición estatuaria no solo de la figura histórica de Bolívar –y de Chávez– sino de los ciudadanos convertidos en categorías totales y estáticas, despersonalizados frente al culto colectivo.

La artista, o su cabeza, avanza hacia el busto de Bolívar y entra en contacto con él con pequeños besos cerca de la barbilla, debajo del labio inferior, en la punta de la nariz, en el surco de los labios, en las comisuras, en las mejillas. Su punta de la nariz toca la punta de la nariz del busto. Los pequeños besos van en círculos, de abajo a arriba, a la inversa. Revisitan las mismas partes del busto, se repiten. Después de los besos comienzan los

---

[14] Para ver el video performance *El beso emancipador*, ir al siguiente enlace: https://vimeo.com/72136236.

lamidos, también de abajo a arriba, de derecha a izquierda. Estos gestos circulares, repetitivos, en cámara lenta, son ejercidos por la artista con los ojos cerrados, como si sus movimientos fueran realizados de manera instintiva –como los hábitos–, y así también se aleja del busto, retrocediendo hacia el mismo lado de donde salió, hasta desaparecer. La artista viste una camiseta de manga larga negra, por lo que su cuerpo, incluido su cabello oscuro, desaparecen al fundirse con el negro del fondo, a excepción de sus manos y de su perfil. El rojo de sus uñas y el zarcillo plateado son unas pequeñas pero intensas pinceladas de colores que hacen balance con el imponente dorado del busto al otro extremo.

Para Hernández, como adelanté al inicio del capítulo, *El beso emancipador* de Castillo busca despertar del letargo al héroe condenado a su congelamiento como forma representativa, en un acto emancipatorio dirigido a la nación (309). Entiendo con esto que con *El beso* se busca transformar los contenidos relacionados con el héroe, en una emancipación que comenzaría con la feminización de la cultura. Esta emancipación continúa después en relación con implicaciones más abarcadoras, por supuesto, como las impuestas a cambio de ejercer la ciudadanía: la emancipación del estar, del ser, en Venezuela, a la identidad militar, masculina, heterosexual, patriarcal, paternal, revolucionaria. En efecto, Castillo coloca al objeto de culto en contacto directo con sus labios, su lengua, su saliva, sus manos, y también su diferencia: mujer, desplazamiento, órganos erotizados, descolocación de las fijaciones culturales, de lo estático, de lo sacro.

Esta descolocación de Castillo es, como ya he sugerido, una propuesta de descolocación del mismo culto. En *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) Judith Butler propone que es en la repetición de los rituales culturales en donde se puede pensar en una fuga: "a repetition of the law which is not its consolidation,

but its displacement" (30). Para Butler, el género es un problema en constante indeterminación, y por ello el poder crea conceptos sustanciales respecto a este que resuelven en apariencia esa irresolución y que incluye una prohibición y tabú interiorizados. Aun así, y en vista del artificio, se puede pensar en el efecto contrario de los ritos que refuerzan las convenciones:

> Gender is a complexity whose totality is permanently deferred, never fully what it is at any given juncture in time. An open coalition, then, will affirm identities that are alternately instituted over time and relinquished according to the purposes at hand; it will be an open assemblage that permits of multiple convergences and divergences without obedience to a normative telos of definitional closure. (16)

Castillo sugiere la ruptura de una identidad unificada que pasa por la figura del héroe y que por lo tanto es también necesario intervenir. Esto lo hace Castillo sugiriendo demostraciones de amor y respeto que recuerdan a la veneración ancestral a Bolívar. Comenta Alicia Ríos (2013):

> El culto a Bolívar se constituye así en una categoría política sobre la cual se sigue sustentando, aún en estos inicios del siglo XXI, el imaginario nacional y, en ciertas instancias, también el continental. Gracias a un discurso populista, antiimperialista y militarista, el presidente Chávez ha logrado fortalecer un culto que se perfila una vez más, en su carácter mesiánico, como el único camino a seguir para alcanzar el pleno desarrollo de la nacionalidad. (19)

Castillo se vale de la misma monumentalidad que usa el Estado para reproducirse a sí mismo. Sánchez (2016) recuerda que esta práctica no es obviamente exclusiva del gobierno chavista ni de los gobiernos venezolanos. Se trata de un "artefacto", como lo define el autor, común a la gobernabilidad, ideado deliberadamente y reproducido y regulado mediante iconografía, performance y discurso. La monumentalidad bolivariana venezolana basada en los movimientos de emancipación del siglo XIX en países como Venezuela, implica aspectos como una constante nostalgia respecto de esa época, así como también una constante apelación al progreso tomando elementos de ese pasado. Para Ríos, el culto bolivariano en el chavismo dialoga, en efecto, con el pasado, pero:

> Al mismo tiempo, lo hace desde un presente comprometido en la construcción imaginaria de un futuro de gloria –percibido en su anhelo comunicacional incluso como superación de los logros originales-, que debe erigirse como compensación ante los fracasos iniciales, en la medida en que sus esfuerzos no fueron debidamente reproducidos y/o defendidos. No se da solamente como una banalidad de cuño venezolano, sino que se desarrolla bajo un aplanamiento mediático de la historia y la memoria de la sociedad contemporánea como conjunto. (21)

Rafael Sánchez recuerda que la República venezolana se ha construido apelando a la homogeneidad del pueblo soberano "as the constituting instance from which everything republican necessarily springs, and his people must be constantly invoked if the practices and institutions of the republic are to retain any legitimicay" (21). La soberanía en el chavismo, para Sánchez, muestra su fantasmalidad de manera enfática en su constante

evocación del pasado emancipatorio y su reproducción en el presente (328).[15] Respecto a las políticas sociales chavistas, dijo el propio Chávez (Chávez Frías, 2011): "El proyecto de Bolívar es perfectamente aplicable a un proyecto socialista; perfectamente se puede tomar la ideología bolivariana originaria como elemento básico de un proyecto socialista" (30).

En las constantes alusiones de los gobiernos de Chávez y Maduro a Bolívar se hace énfasis en que sus propuestas de gobiernos están inspiradas en el pensamiento bolivariano, en la lucha emancipadora bolivariana y que estas son la materialización del anhelo bolivariano. Como ha dicho Chávez (Chávez Frías, 2011), "Bolívar era un soñador que soñó lo que son hoy nuestras realidades" (29). Como "hijos de Bolívar" y como ciudadanos que están rodeados de su iconografía y que están gobernados bajo su designio, el sueño bolivariano se torna también como vigilante, como celoso de las acciones de los ciudadanos. Esta ambigüedad de una figura cuya reinserción en la historia es estática en la medida en que se repiten aspectos de un pasado remoto, pero es también viva en la medida en que se trae de vuelta para vigilar y construir el progreso, es también sugerida por Castillo, me parece. Se trata de una ambigüedad que puede entenderse también como la fantasmalidad que recuerda Sánchez respecto de la soberanía. La fantasmagoría es una noción que implica ambigüedad, no es estar ni vivo ni muerto, o es las dos cosas. Uno de los aspectos con los que Castillo sugiere esto es en un cuestionamiento a la mirada del héroe en el performance, como explicaré a continuación.

En los mitos relacionados con despertar, revivir o humanizar con un beso, desde Pigmalión hasta los cuentos de hadas, hay un momento en el que los amantes se reconocen,

[15] El autor basa sus comentarios sobre la soberanía fantasmal de Jaques Derrida y su lectura en autores como Michael Naas (2015), según la cual la soberanía para que exista debe ser "indivisible" e "indecible". Agrega el autor que la iconografía de los ojos de Chávez es la soberanía destilada en su más mínima expresión.

se ven. Este momento parece esencial para la transformación, resucitación o emancipación del otro. En el video de Castillo el busto no tiene los ojos cerrados, por lo que se problematiza el aspecto de la resucitación y el reconocimiento. Tampoco los tiene precisamente abiertos. La cámara lenta permite observar con detenimiento que los párpados de Bolívar están, ciertamente, abiertos, pero en sus dos convexidades no se distinguen los iris, las pupilas. Esto provoca cierta ambigüedad respecto de si en el rostro "hay vida" o no. La falta de trabajo sobre los globos oculares, aunque suele ser una simplificación estética común –aunque no en los bustos y estatuas oficiales–, tiene en este performance otros sentidos vinculados con el culto a Chávez y que algunos críticos como muestro a continuación han asociado con la fantasmagoría.

Así como la de Bolívar, la iconografía de Chávez en las calles de Venezuela es abundante. Desde antes de su muerte, Chávez también se convirtió en un héroe nacional. Su rostro y su letra (su firma se suele reproducir en vallas y panfletos) llenan la propaganda del país. Pero de todo el inventario iconográfico de Chávez, destaca un famoso logo de sus ojos utilizado en una de las campañas y que luego comenzó a reproducirse en todos los rincones (fig. 5). Es un rectángulo con una silueta –similar a la del famoso retrato en dos tonos del Che Guevara creado por Jim FitzPatrick en 1968 (fig. 6)– aquí reducida a los ojos y su contorno, y que es conocida comúnmente como "los ojos de Chávez". Esta mirada llena todos los rincones del país, en forma de pancartas, grafitis, esténciles, murales, panfletos. En publicaciones que exaltan la iconografía de Chávez como en *Rostros y rastros de un líder. Hugo Chávez: memoria de un pueblo* (2014), Rodrigo Navarrete dice que "la utilización de los ojos de Chávez fue un éxito emblemático, ya que las personas se

apropiaron de la imagen al sentirse identificados con un líder que les mostraba el futuro del país bajo su resguardo" (56).



Fig. 5. Foto: AFP. ABC Internacional, "Chávez mirará a los ojos a cada votante en las elecciones municipales", 2013, https://www.abc.es/internacional/20130905/abci-ojos-chavez-elecciones-venezuela-201309051731.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

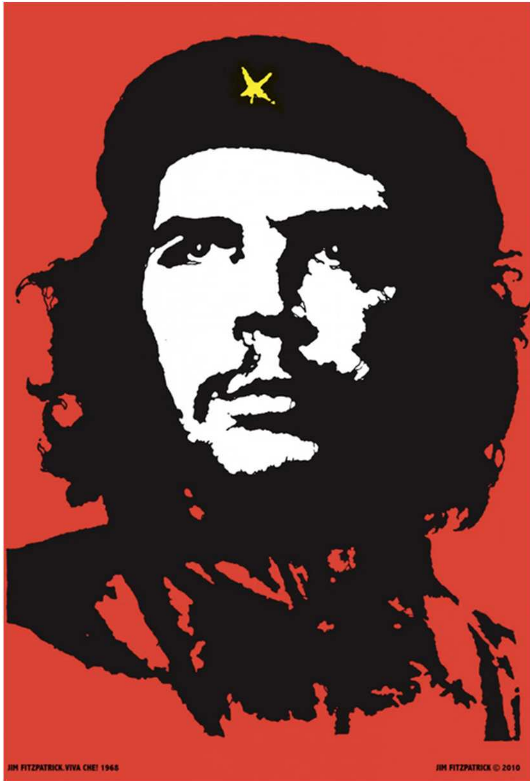


Fig. 6. *Viva Che!* Jim FitzPatrick, 1968. Fitz Patrick Gallery, https://www.jimfitzpatrick.com/product/viva-che/

Al momento de la exhibición del video de Castillo, mismo año de la muerte de Chávez, los ojos comenzaron a abarrotar las calles. En la campaña presidencial de Maduro en 2013, las referencias a Chávez, incluyendo estos ojos, eran más abundantes que las del propio candidato. En principio la estrategia de esta iconografía de los ojos parece demasiado clara: Chávez también vive y vigila. Pero, como propone Rafael Sánchez, la silueta de los ojos de la campaña, ojos negros, sin detalles en su interior, hace de esta mirada ambigua, desconcertante, si se quiere, con un efecto fantasmagórico:

> Chávez's eyes only mimic the living, in order to make clear that they are not of this world. The ghostliness of the eyes is underscored by their always being represented monochromatically, in either black and white or

> homogeneous red, so that they lose all life-likeness (or, better perhaps, 'like-thatness'), becoming instead reduced to their bare outline. (330)

La vigilancia del fantasma es como la vigilancia de esa figura de Bolívar que desde el inicio de la República no solo está en los anales de la historia o en los museos, sino que apela a la vida diaria. Como expresa Torres,

> Los héroes venezolanos no descansan en el Panteón Nacional;[16] por el contrario, andan sueltos. Saltan de sus lienzos y aterrizan en el asfalto, sortean los automóviles, se introducen en Internet, protagonizan la prensa y la televisión, y nos amenazan con su omnipresencia (…). No moriremos –parecen decir –. No importa lo que hagan para desaparecernos, ni cuánto haya corrido el tiempo; resistiremos. (11-12)

Como sugiere Jaques Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1995), ensayo en el que el autor reflexiona sobre la cuestión espectral en la construcción del porvenir, "un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re)aparecer" (115). Más adelante concluiré que esta ambigüedad de la fantasmagoría puede más bien contribuir con la subversión el culto, como hace Castillo, pues precisamente relativiza las categorías únicas, estancadas: un fantasma no es ni de aquí ni de allá.

Pero en principio y en relación con la invención del héroe, la fantasmalidad contribuye a que se suspenda el tiempo, como lo hace el mito. Chávez es de otro mundo, como Bolívar. Derrida propone que la espectralidad alude a un pasado incompleto, abierto

[16] El Panteón Nacional es una edificación en Caracas en donde se conservan los restos de varios personajes históricos venezolanos, entre ellos, obviamente, Simón Bolívar. En 2010 se restauró el edificio y se construyó un mausoleo en honor al héroe, inaugurado en 2013.

y resistente, como ya se ha visto que ocurre con un fenómeno como el del culto a Bolívar, como el mito y como la recuperación de su historia para refundar el país. En el performance de Castillo se alude entonces a esa espectralidad, en la fantasmalidad de los ojos de Bolívar que la artista se resiste a ver, pero cuyo rostro termina besando. A diferencia de los ojos abiertos del busto, la artista los tiene cerrados, lo cual sugiere por un lado lo instintivo del acto de besar que ya mencioné, y alude por otro a esta resistencia a la dominación por medio de esa mirada vigilante que también se despliega en la iconografía de Chávez.

La fantasmalidad tiene otros aspectos elocuentes respecto a la crítica al culto. Está también relacionada con la condena del héroe que, como Bolívar y luego Chávez, no descansa. El pasado está constantemente visitando el presente, asediando, y dictando el porvenir. La fantasmalidad genera también temor, lo cual se desprende de la vigilancia de la soberanía, pero ha sido incluso expresado literalmente por historiadores respecto al culto, quienes lo definen como excesivo y persecutorio, es decir, como un fantasma en sí mismo. Por ejemplo, en *Por qué no soy bolivariano. Una reflexión antipatriótica* (2006), Manuel Caballero habla del uso de Bolívar como una religión que por siempre se explotará hasta el cansancio (154), o en *El divino Bolívar* (2006) Elías Pino Iturrieta llama al culto en el chavismo una "monomanía" (247). Ambos son historiadores muy conocidos en Venezuela.

La heroicidad fantasmal es también melancólica, es una constante mirada al pasado y a la imposibilidad de reconstruirlo a cabalidad. Esto se corresponde con el comentario de Ríos citado anteriormente, en el que se menciona la naturaleza de la memoria de la sociedad contemporánea de ver el progreso como una compensación de los fracasos del pasado. Lo propio sugiere, me parece, que dicha compensación está también cargada de la premonición de los errores que están por ocurrir. Desde esta perspectiva esta construcción es también, usando un tecnicismo común en el arte y que yo he adoptado aquí, un *loop*. En

el performance de Castillo que fue presentado en la exhibición en forma de video en *loop*, el beso sugiere esta imposibilidad y a la vez repetición infinita. El *loop* entonces es desde cierta perspectiva condenatorio, pero también, sugerido como lo hace Castillo, puede contribuir con la emancipación.

Como afirma Danesi, "lip contact requires interpretation. It can be sexual; it can be social; it can be sacred" (11). Danesi hace una fenomenología del beso desde una perspectiva cultural y muestra lo roles históricos del acto de besar. El beso en el performance de Castillo es elocuente por esta ambigüedad, un beso que al inicio es tímido, y que luego se vuelve erótico. Hay toda una narrativa en el performance tan solo en ese *in crescendo* del beso, que comienza con leves toques de los labios y que termina con lamidos. La artista, al inicio, ve a esa figura con una distancia propia del respeto del culto. Esto se va transformando en la medida en que el video transcurre y el beso se extiende y se hace más intenso y a la vez subversivo por lo erotizado. Se trata de un proceso repetitivo de la nación, que la define desde sus orígenes, y que en Castillo ha queda desmantelado.

El culto ancestral

Germán Carrera Damas en *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela* (2003), publicado por primera vez en 1969 y una de las obras pioneras acerca del fenómeno del culto bolivariano, muestra que este sirvió desde fines del siglo XIX para crear una idea de pueblo que borrase las diferencias y que reprodujese una identidad que, aunque era afín a los grupos dominantes, era fácilmente aceptada pues la figura de Bolívar era de admiración popular. Esta creación surge con el fin de sentar bases

ideológicas, sociales y políticas luego del desconcierto generalizado después de la Independencia y la devastación de la guerra.

Así, con la llegada de cada coyuntura, con la necesidad de expresar un comienzo, la figura de Bolívar ha servido a los líderes sucesivos para marcar el inicio de sus liderazgos, para reconfigurar la sociedad de acuerdo a sus objetivos o para tener competencia en la contienda política. Esto ha sido propio de varios países latinoamericanos y ha sido enfático en Venezuela. En la sección de la obra en la que Carrera Damas cuenta sobre las tensiones entre los partidos Liberales y Conservadores del siglo XIX y el uso de ambas fracciones del ideario e historia de Bolívar, el autor concluye:

> Virtud y gloria habíase cosificado en la figura de Bolívar, forjada por la historiografía y por su más activa e íntima colaboradora: la política. Más todavía que cosificado, quizá, virtud y gloria se habían agotado en esa figuración histórica, y ahora la tarea más urgente y elemental de los venezolanos no sería propiamente la de llegar a parecerse al principio inmanente de lo venezolano, sino que radicaba tan solo en merecer de él, en ser grandes en Bolívar. (66)

Carrera Damas se refiere también a esta veneración en gobiernos posteriores, por ejemplo al gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1870-1889), que fue uno de los presidentes que más culto rindió al héroe. En *El bolivarianismo-militarismo, una ideología de reemplazo* (2017), Carrera Damas sugiere el uso de Bolívar y su contexto como mito también en aquel gobierno, manifestado en esta suspensión del tiempo propia del culto bolivariano. Sobre Guzmán Blanco, dice el autor:

> Realizó el prodigio de hacer de Simón Bolívar el inspirador del liberalismo

> federal y guía de su obra de gobierno. El programa liberizador [sic], y modernizador de Antonio Guzmán Blanco pasó a ser la herencia, en vías de realización, de Simón Bolívar. En consecuencia, la autocracia de Antonio Guzmán Blanco continuaba la autocracia Bolivariana. (183)

También Ana Teresa Torres (2009) se refiere a este uso político en el pasado del culto a Bolívar. Por ejemplo, recuerda que los intelectuales durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) usaron aspectos asociados a Bolívar como su presidencia vitalicia para legitimar la dictadura. Este apoyo se puede constatar en el polémico ensayo *Cesarismo democrático. Estudio sobre las bases sociológicas de la constitución de Venezuela* (1919) de Laureano Vallenilla Lanz, cuya tesis es la del "gendarme necesario", la necesidad del autoritarismo en sociedades como la venezolana. Asimismo, como muestra Elías Pino Iturrieta (2018), el presidente Eleazar López Contreras (1935-1941) profesó una ferviente devoción por Bolívar en sus publicaciones y en sus discursos, y en su gobierno el culto llegó a institucionalizarse de manera contundente con la creación de organismos como la Sociedad Bolivariana de Venezuela (1938) y la Agrupación Cívica Bolivariana (1940).

Del mismo modo, bajo la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) se creó una vasta cantidad de monumentos alusivos a Bolívar y a la Independencia, y esta última era convocada en doctrinas del gobierno como forma de ver su proyecto como fundacional. Sobre esto último es importante aclarar que en el gobierno de Pérez Jiménez también se construyeron monumentos alusivos a otros héroes y etapas, como a la resistencia indígena, pero que, como indica Torres respecto de la mención a los indígenas en los gobiernos venezolanos, incluido el chavista, estos se suelen ver como antecedente de la Independencia y no como una cultura o una etapa en sí misma. El homenaje arquitectónico de la

resistencia indígena construida por el perejimenizmo se llama, por ejemplo, Monumento a los *Precursores*. Aunque es cierto que Chávez ha rendido homenaje a héroes indígenas, dice Frédéric Martínez (2006) que en el fondo los valores políticos de los héroes prehispánicos en Venezuela son los valores de la Independencia. Sobre el indio Guaicaipuro (c. 1530-1568), líder de la resistencia indígena, dice Martínez que el personaje es más un héroe nacional que prehispánico.

En el período que va luego de finalizada la dictadura en 1958 y hasta el ascenso de Chávez, también pueden identificarse prácticas gubernamentales relativas al culto bolivariano. Por ejemplo, en el discurso inaugural de su segundo periodo presidencial en 1989, y aún en el marco de una crisis económica gravísima que resultaría en las protestas del Caracazo solo unos días después, Carlos Andrés Pérez no pierde oportunidad para destacar las ideas de integración latinoamericana de Bolívar para alinearlas con su agenda de cooperación regional. Esto fue parte de la estrategia de recuperación económica del país que implicaba la ayuda financiera de otros países. En 1999, poco antes de que Chávez asumiera la presidencia, el presidente Rafael Caldera publica un decreto para mover un archivo de los escritos de Bolívar y que reza que estos constituyen el mayor repositorio de los orígenes de la nación venezolana.

Como hicieran otros gobiernos, el chavismo ha reconstruido aspectos del culto para alinearlos con su propios intereses políticos. La exhumación del cadáver de Bolívar y la reconstrucción de su rostro que mencioné al inicio, no son solo demostraciones de pasión bolivariana sino reconfiguraciones identitarias de la nación que responden a demandas del chavismo. La reconstrucción del rostro de Bolívar, representado por siglos, fue sin duda un reclamo a la historia y al arte construidos por las clases dominantes, a las que Chávez y el

chavismo han desafiado durante todos sus gobiernos. Este reclamo está relacionado obviamente con las teorías sobre el asesinato de Bolívar. Aunque hasta la actualidad no hay resultados oficiales que demuestren que fue asesinado por la oligarquía colombiana, como presumían algunos como Chávez y que contribuye con el aura mítica de Bolívar, con la reconstrucción del rostro se creó una nueva iconografía bolivariana, que hasta entonces había sido reproducida, calcada, de los cánones de las clases privilegiadas de inicios de la República. En ocasión del nuevo rostro de Bolívar, Chávez dijo:

> A partir de hoy tu rostro verdadero rescatado por las manos amorosas de tus hijas científicas y de tus hijos científicos brillará mucho más porque ya sabemos con precisión y recibimos con intensidad infinita la luminosa presencia de esa mirada. (Fernández, 2012)

Estas articulaciones buscan entonces producir una hegemonía a través de la creación de un sujeto colectivo que suele dejar por fuera las diferencias. Es en este sentido que estas identidades totalitarias son problemáticas. Si hay alguna identidad diferente que ha considerado el chavismo, es la de los enemigos. Cuando se trata de venezolanos que están en contra de su gobierno, Chávez los llama “apátridas”, es decir, los excluye, los expulsa de la nación. Respecto de estos enemigos, el chavismo suele hacer comparaciones entre los que se oponen a su gobierno y los que traicionaron a Bolívar. Chávez así coloca su mandato como la revolución de los orígenes de Venezuela. En su discurso de orden de en ocasión de la entrega de propuesta de Reforma Constitucional en la Asamblea Nacional de 2007, Chávez dijo:

> Me acusan de estar haciendo planes para eternizarme en el poder o para concentrar los poderes. Sabemos que no es así, sabemos que quienes aquí

> tenían concentrado el poder y se eternizaron en el poder fueron, precisamente, los oligarcas que se cambiaban de máscara, ponían Presidentes títeres durante años, décadas y siglos, pero siempre fue la oligarquía venezolana la que tuvo el poder en Venezuela. Eso ha comenzado a cambiar y tiene que seguir cambiando, el poder es del pueblo, el poder es de la Nación, no de los oligarcas. (Chávez Frías, 2007)

Por otro lado, la mención a los científicos, como ocurre en la cita del discurso de Chávez sobre la exhumación de Bolívar y la reconstrucción de su rostro, fue frecuente en todo lo dicho y publicado sobre estos eventos, pues esto fue llevado a cabo por un grupo de profesionales. En los medios se mencionaban títulos como "antropólogo forense" y "médico patólogo" (Prensa Presidencial, AVN, Noticias 24, 2012), frases como "rayos x" y "exámenes de ADN" (Patria Grande, Telesur, 2010). Todo esto apunta también a una monopolización del conocimiento en la historia reconstruida por el chavismo y por supuesto a una legitimación de sus hechos. Aunque todas las características del culto atienden al mito, esto se procura balancear con la ciencia como proveedora de veracidad, y ello también resulta controlado por el poder.

El cambio de imagen de Bolívar en el chavismo es importante por varias razones. No solo se trata de hacer un rostro que se parezca más al líder de la Revolución Bolivariana sino que la reconstrucción responde a los parámetros de un gobierno reivindicativo y "etnopopulista", como lo define Luis Duno Gottberg (2011), que ha identificado en representaciones como las de Bolívar la perpetuación de los estándares raciales de la oligarquía. El nuevo rostro en términos de facciones no es muy distinto del tradicional. Sin embargo, el reclamo de su representación anterior apunta a la lucha por la hegemonía sobre

la identidad, como señala Duno Gottberg. El autor ve en la beligerante tensión entre chavistas y opositores al gobierno en Venezuela una demostración de "the depth of contradictions revealed by the loss of elite hegemony, which has unleashed social forces that had been previously contained within the framework of an oligarchic democracy and the myth of racial harmony" (273). Como se ve, el poder ha demostrado que la representación de Bolívar siempre puede ser reconstruida, aunque siempre que esta convenga. Es por esto que la reinterpretación de Castillo fue censurada.

Blasfemias

El gobierno chavista censuró el performance *El beso emancipador* de Deborah Castillo porque lo consideró una blasfemia, una profanación de la figura sagrada de Bolívar. En el programa de televisión *Cayendo y corriendo*, de uno de los tantos canales del Estado, se proyectaron capturas de los videos de la exhibición, y su conductor Miguel Pérez Pirela –conocido periodista y escritor chavista– reacciona ante las imágenes con una lectura cuya literalidad es desconcertante pero también esencial para entender el efecto de esta propuesta de Castillo. Pérez Pirela afirma, visiblemente afectado:

> En la sala se transmite una y otra vez un video en el que la misma artista Deborah Castillo le pasa la lengua a una estatua de Bolívar una y otra vez. Pero por si eso fuera poco en otro video aparece un hombre con un cincel rompiendo el rostro de Bolívar. El relato de los hechos fue enviado este mismo jueves santo por Romer Machado. Este nos escribe que la exposición

> es una organización organizada [sic] –valga la redundancia– por la oposición venezolana y nos dijo que considera repudiable la acción.[17]

*El beso emancipado*r, el primer video de la exhibición mencionado por Pérez Pirela, es descrito por él como una repetición que le resulta excesiva. Llama la atención que para el periodista y conductor del programa el performance, compuesto de muchos elementos, se trate ante todo de un acto repetitivo y que la ofensa se centre, según sus palabras, en su carácter de repetición. La repetición aquí se encuentra en dos niveles, como ya he sugerido, los movimientos repetitivos de la artista y la técnica del *loop*. Pérez Pirela como cualquier otro venezolano ejercita a diario prácticas repetitivas relacionadas con Bolívar. Pero en el performance de Castillo, el culto le resulta insoportable y se resiste a ver la analogía con la veneración del culto legitimado por el gobierno.

La exposición de Castillo denunciada en programas de televisión prochavista como *Cayendo y corriendo* causó, según dijo la artista en una entrevista de 2013 (Tiniacos y Alvarado), que recibiera cientos de mensajes con amenazas. Un tweet del mismo periodista que conduce el programa de televisión dice "vea cómo en la exposición del centro cultural Chacao le pasan la lengua a la estatua de Bolívar", y en respuestas a la publicación, Castillo es llamada "enferma", "desquiciada" y se pide que sea detenida. Todo esto produjo el exilio de la artista a Estados Unidos, un poco después de esta exhibición.

Para otros, quienes más bien aplaudieron la propuesta de Castillo, la exhibición mostró de manera irreverente y original el estado actual de un país tremendamente

[17] Estas declaraciones en el programa de televisión están disponibles en un video con el título de "censura/censorship" (2016) en el canal de *Vimeo* de la artista. Para ver el video ir a https://vimeo.com/145309381

politizado y que se ha valido como pocas veces de símbolos nacionalistas para cohesionar a los venezolanos bajo el mandato de los gobernantes chavistas. Para críticas como Lorena González (2013), Castillo en el video está interpretando un culto efervescente y delirante (4).

A efectos del ícono sagrado que la artista está lamiendo, este performance es, entonces, un evidente acto de profanación. Después de todo, aquellos que criticaron la propuesta como de profanadora del Padre de la Patria, tienen razón. Obviamente entiendo la profanación aquí no como algo negativo o reprobatorio sino como la capacidad de la artista de despojar un objeto de las características sobrenaturales que ha tenido por siglos y al mismo tiempo, en un solo gesto, insertar críticas como la exclusión de las diferencias, la exclusión de aspectos del pasado diferentes al contexto del héroe, y otros peligros que tiene consigo el culto.

Al besar con intensidad la figura de culto, esta deja ser algo inabarcable, algo diferente al orden de lo humano. En el video la artista puede tocar y besar a Bolívar de una manera viva, penetrante. Este énfasis en tocar y lamer el objeto de culto coloca como real la cosa y lo que tiene de sagrado, de alegórico, se relativiza. En el contacto la artista está despojando a Bolívar de su ficción, del relato de la Independencia, por ejemplo, como fundacional. Y también lo está haciendo respecto del chavismo. Lo hace con los ojos cerrados porque al entrar en contacto con la mirada fantasmagórica del otro se volvería al lugar de lo sagrado, en el que el tiempo y el espacio están suspendidos y en donde se revelan elementos que no son de este mundo. Esto también lo sugiere Cecilia Rodríguez Lehmann (2019), quien se vale del concepto de profanación de Agamben para sugerir que el beso de la artista remueve a Bolívar de su lugar sagrado y lo hace descender para el uso

del hombre: "The emancipating kiss, then, runs contrary to the idolatry imposed by the state; the ritual exerts violence upon the separation of the spheres, making them play with each other" (n.p.).

Para Irina Troconis (2019) en su análisis de otras piezas de Castillo en la que la artista abofetea una y otra vez un busto de arcilla cruda hasta desfigurarlo –*Slapping Power*. (2015-2018)–, dicho acto es ante todo un derecho a contestar, una "recuperación y la defensa del derecho a réplica –entendido como el derecho a contestar, a devolver la mirada, a problematizar– frente al pasado y frente a todos sus espectros" (97). Esto último sugiere que las propuestas de Castillo no solamente desacralizan, despojan, a la figura, sino que además construyen a partir de ella y de los que han tenido que venerarla una nueva narrativa.

Además de estar de acuerdo con lo planteado por Rodríguez Lehman, pienso que Castillo alude y quiere ser un recordatorio de que todo venezolano, condenado al acto repetitivo y habitual del culto, tiene la posibilidad de crear nuevos sentidos que sean subversivos al poder. En el performance me parece tan valioso como su contenido su forma, su movimiento, porque alude a esta circularidad tanto del mito como del culto banal, que se repite una y otra vez.

Para Albeley Rodríguez Bencomo (2016), el erotismo manifestado en los movimientos y los besos de Castillo en piezas de *Acción y culto* es una forma de subyugar las figuras asociadas al poder patriótico y colocarlas en contraste con la actividad de la artista como mujer. Es decir, mientras que el poder femenino encarnado en ella fluye entre los diversos objetos y símbolos, la masculinidad representada en los bustos y otros objetos se muestra como pasiva. Para Rodríguez Bencomo, la exhibición de Castillo estuvo

compuesta de “piezas en las que se exacerba el erotismo con su lengua y sus fluidos sobre la frialdad de la figura del ‘padre de la patria’ y la bota militar como símbolo del poder patriota del Estado Nación” (n.p.). Ciertamente, incluso en las piezas en las que los hombres están en movimiento y cuyas voces intervienen, como en los videos presentados en Acción y culto *Sigo siendo el rey*, en el que cantan unos mariachis, y *Música: Juan José Landaeta, Letra: Vicente Salias*, en el que el Himno Nacional es reinterpretado en chino por un hombre, estos se muestran como desidiosos, indolentes, como si estuviesen respondiendo a un guión, como si apenas se pudiesen mover.

Otro de los aspectos comunes a las piezas es la presencia del color dorado, como se puede deducir por las descripciones líneas atrás. En la pieza *Lingotes*, suelas de botas militares están colocadas una encima de la otra formando una escultura vertical, en la que éstas parecen lingotes de oro. El busto de *El beso emancipador* está pintado de dorado, aún cuando no es este el color usual de las estatuas de Bolívar que llenan las plazas y otros lugares en Venezuela que sirven a la veneración bolivariana, e incluso en otros países dentro y fuera de Latinoamérica en los que también se ha rendido homenaje a Bolívar. Esto se puede constatar en trabajos como *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo* (1983) de Rafael Pineda, que consiste en un enorme registro de las representaciones de este tipo del personaje histórico alrededor del mundo. El dorado en las piezas de Castillo, entonces, es un mensaje claro respecto de su exhibición.

En principio el dorado está asociado al poder y a la abundancia, incluso a la vulgaridad y al exceso. Esto responde a muchos elementos señalados en el performance como el culto al héroe, que junto con la alusión a la mitología militar tiene conexiones con fenómenos como el caudillismo, el culto personalista a los líderes regionalistas militares y políticos. En países latinoamericanos esta figura tiene una larga tradición y surge como

consecuencia de las guerras independentistas del siglo XIX y se extiende mucho después: varios países latinoamericanos estuvieron marcados por esas figuras que siguieron impidiendo una verdadera pacificación una vez alcanzada la victoria contra España. En Venezuela, incluso presidentes como Antonio Guzmán Blanco (1870-1877, 1879-1884, 1886-1887) o Juan Vicente Gómez (1908-1935) pueden llamarse caudillos militares.

Chávez ha sido definido en muchas ocasiones como un caudillo, por su similitud con estos líderes carismáticos y tradicionalistas que ejercen el poder de manera totalitaria y cuyos gobiernos se alían con sectores como el militar. El término caudillo se suele usar despectivamente para referirse a líderes autoritarios, lo que en efecto tiene resonancias con lo que sugiere Castillo en su propuesta. Frente a esto, algunos autores han defendido el caudillismo de Chávez definiéndolo como un "caudillo igualitario" cuyo autoritarismo ha sido en defensa de los pobres, como recuerda Javier Corrales (2006) o Andrés Antillano (Spronk and Webber, 2012). De cualquier manera, esta figura es también parte de esa fantasmagoría que no ha abandonado el imaginario venezolano.

Por otra parte el dorado apunta a la riqueza tradicionalmente asociada a los gobiernos venezolanos desde la explotación a gran escala del petróleo iniciada en el gobierno de Gómez y por factores como su nacionalización en 1976. El manejo de la industria petrolera y el uso de las divisas derivadas de su renta han sido además factores decisivos en las políticas de los gobiernos chavistas y en las tensiones entre éste y otros sectores del poder, como la gerencia de la empresa petrolera estatal. La riqueza petrolera del gobierno ha sido motivo para acusar a sus mandatarios de corrupción y perpetuación en el poder.

Pero además del petróleo, la explotación de oro ha sido otra actividad que gradualmente ha adquirido importancia en el país durante los últimos años y que actualmente es motivo de enormes críticas como aquellas dirigidas a la explotación desenfrenada del arco minero venezolano. La explotación de recursos como el oro ha sido vista recientemente como una alternativa financiera del gobierno de Maduro frente a las sanciones de Estados Unidos que han afectado las ganancias petroleras del país. De este modo, el color dorado en la exhibición es también una referencia a las actividades comerciales de los gobiernos chavistas, a las mencionadas y a otras ilegales a las que el gobierno está vinculado (López Maya, 2018).

En el catálogo de la exhibición de Castillo Tomás Straka (2013) al describir el video *Música: Juan José Landaeta, Letra: Vicente Salias* habla sobre la resonancia del perfomance respecto a las relaciones internacionales del chavismo: "poner a un mesonero chino a cantar el Himno Nacional en momentos en los que el país ha hipotecado parte de su futuro a China, mientras proclama intensamente su nacionalismo y su antiimperialismo" (7). Me parece importante destacar esta relación hecha por Straka porque, en efecto, la relación comercial entre China y el gobierno venezolano ha sido uno de los temas más criticados en el momento en el que exhibiciones como la de Castillo salen a la luz pública. Como apuntan Kaplan y Penfold (2019), China es el mayor aliado financiero de Venezuela a través de líneas de crédito, en un movimiento que ha sido interpretado como una forma de afianciamiento del poder y de la influencia global del país asiático y como una trampa económica de endeudamiento de países como Venezuela.

Sin embargo, temo que este énfasis en que el performance apunta a este país en específico puede generar un mismo discurso racista que me parece se ha reproducido en estos reclamos a estas relaciones comerciales. Para mí lo más importante de este

performance es que el hombre, vestido con un uniforme de restaurante, canta el himno sin mover los brazos y con el rostro ligeramente mirando hacia arriba, como emulando la reverencia propia de un acto patriótico, de las ocasiones más formales en las que se interpreta el himno. Esta gestualidad recuerda la mecánica con la que se canta el himno, y su interpretación en otro idioma descoloca dicha dinámica para hacerla visibe, para hacer visible su habitualidad y su reproducción inconsciente, como todas las prácticas nacionalistas banales. Encuentro, pues, que este performance apunta a la misma transgresión que ha manifestado la artista respecto a los otros símbolos sagrados del culto nacionalista.

Transgredir la vida diaria

En más de diez muestras individuales nacionales e internacionales Castillo ha manifestado un interés por explorar temas controversiales, como los estereotipos del erotismo y de la mujer latinoamericana –como en el performance *La supersudaca* (2008)–, de los campos culturales y artísticos –como en la exhibición *Caracas: El Nuevo Circo, bestiario de curadores y artistas* (2009)– y de las estructuras políticas –en otros performances, además de los que he analizado aquí, como *Demagogo* (2015), *Slap* (2015) o *Slapping Power* (2015-2018)–.

Estos temas la han llevado a formar parte también de decenas de muestras colectivas en Venezuela y otros países que han agrupado trabajos como el arte feminista, arte de protesta, performance latinoamericano, colectivos caraqueños, nueva fotografía venezolana. En general, el tema en común a todos estos trabajos de Castillo versa sobre las configuraciones del poder, su narrativa y sus códigos. Como artista performática, como

afirma Susana Benko (2013), Castillo "ha asumido roles sociales relativos a los temas que ella cuestiona" (105).

Como ya he mostrado, *Acción y culto* presenta trabajos que han sido vistos como una crítica a aspectos de los gobiernos chavistas, como la explotación de recursos, el endeudamiento con otros países y el exacerbado nacionalismo. Esto último ha sido especialmente criticado en el chavismo en aspectos como el agravado culto al héroe, manifestado en el protagonismo de figuras como Bolívar y que en el contexto de la exhibición sugiere también el culto al propio Chávez.

El beso emancipador es de mucha importancia respecto a este logro de la artista, en vista de todas las posibilidades semánticas del beso, que revelan tanto sumisión como rebeldía: un acto de reverencia pero que históricamente también ha sido vinculado con la ruptura de códigos y reglas, como muestran autores como Danesi. De esta manera, la artista muestra los significados opuestos de un mismo gesto, y por lo tanto las posibilidades de revertir el culto, de aportar nuevos significados que lo cuestionen.

A través de otros aspectos como los movimientos repetitivos del beso y la técnica del *loop* mostré que la obra propone que en la repetición de estos actos –pues precisamente los nacionalismos banales se basan en eso, en repetirse constantemente– se abren las posibilidades de nuevos sentidos. El performance de Castillo es una apertura: abrir la boca, y también abrirse al cambio, a la crítica, en un modelo de Estado de prácticas repetitivas guiadas a tener el mismo fin de consolidar el poder.

He querido ver la pieza de Castillo como una posibilidad de aparición de lo nuevo a través de la repetición, y en cuya novedad se desafía la soberanía estatal, sus códigos y sus representaciones. Pienso que la exhibición *Acción y culto* puede entenderse como esa desviación a través del acto y a través de su repetición. Como en la apertura de la boca en

El beso emancipador, la propuesta se presenta desde su entrada –en la pieza *Penetrable de machete*– como una penetración hacia el universo de nuevos significados que nos presenta la artista. Penetrar en este sentido no es solo introducir, internar, como si ese cuerpo al que se accede fuese algo oscuro, cerrado, incomprensible. Si en algún momento lo fue, ahora se revela con toda su apertura.

El *loop*, basado en la técnica de repetición, circularidad y continuidad, ha provocado discusiones sobre la percepción de la temporalidad a través del arte. Christine Ross (2006) se refiere al *loop* como una técnica que, tomando en cuenta lo que Agamben entiende por repetición: "reconstitute the past with the possibilities it had and make these possibilities available again to renewed repetition" (98). En este sentido, el *loop* como técnica en varias obras de la exhibición *Acción y culto* puede conectarse con la habitualidad del culto y también con la propia problemática del eterno retorno del mito bolivariano, en el que el poder unifica una y otra vez a las multitudes en la forma del pueblo. Estos nuevos sentidos, como ya he sugerido, son las reconfiguraciones que cada líder y cada gobierno hace del culto para alinearlo con su proyecto. Pero también es debido considerar que no solo el poder ha dotado de nuevos significados al mito, sino que también las transformaciones han sido populares. Lo importante de esto no sería constatar la posibilidad de que el culto tenga también elementos de la cultura popular, por ejemplo, porque esto es obvio y ha sido ampliamente mostrado en trabajos como los de Yolanda Salas de Lecuna en *Bolívar y la historia en la conciencia popular* (1987). Lo que me interesa es en qué medida esa apropiación puede entenderse como subversiva respecto a los cánones del poder.

En el terreno del arte esta posibilidad queda en evidencia, como bien lo hace Castillo. No es la única artista que ha reinterpretado la figura de Bolívar en analogía con su

culto y que ha despertado reacciones adversas en las esferas del poder. Unos de los casos más emblemáticos resultó de la obra del chileno Juan Domingo Dávila reproducida en una postal, *El libertador Simón Bolívar* (1994) que muestra a Bolívar con senos, sin pantalones, entrepierna apenas cubierta y haciendo un gesto prosaico con la mano, aunque en general reproduce la tradicional apariencia del héroe, a caballo y con su uniforme. El conocido como "Bolívar travesti" de Dávila, que fue financiado por el Ministerio de Educación chileno, despertó fuertes reacciones de varios gobiernos latinoamericanos, incluido, por supuesto, el venezolano (Ríos, 2013).

Quisiera pensar en cómo estas propuestas tienen correspondencias con las posibilidades de subvertir el culto en la práctica diaria. Respecto de la religiosidad popular, por ejemplo, se puede constatar que Bolívar forma parte del culto espiritista a María Lionza (fig. 7), deidad femenina central en la religión popular venezolana que posee varias "cortes", agrupaciones de espíritus que se encuentran bajo su mando.[18] Entre estos grupos de la práctica espiritista existe la "Corte Libertadora", conformada por varios personajes heroicos que lucharon en la Independencia contra España. Aunque el culto a María Lionza tiene aspectos católicos y habla también de este tiempo central de la Independencia, tiene otros elementos que se distancian de lo más legitimado del culto, no solo personajes indígenas (que como ya mencioné suelen interpretarse de todos modos desde los valores de la Independencia) y africanos, sino también brujos y delincuentes. Además, aunque existen varias versiones, en general el culto popular tiene una relación estrecha con la naturaleza. Esto muestra la posibilidad de que a través de la imposición de un héroe y de su culto

[18] Obviamente se puede rastrear otros elementos paganos en el culto oficial de Bolívar por los gobiernos. El mesianismo pagano, por ejemplo y como señala Torres, ha sido común en el mito bolivariano hasta llegar al chavismo.

repetitivo, habitual, se generen prácticas similares que introducen nuevos aspectos como el poder femenino o las culturas al margen en las prácticas dominantes. Esta subversión se encuentra incluso en prácticas menos visibles, como explico a continuación.



Fig. 7. Imagen tomada de María Pilar Camacho, “María Lionza, una diosa protectora”, Asunto Esotérico, s.f., https://www.anuncioesoterico.com/blog/maria-lionza-una-diosa-protectora/

Además del Bolívar mágico o del culto basado en creencias populares, es importante pensar en prácticas habituales en las que de manera natural también se está subvirtiendo el mito, ya que he considerado acá el culto como una práctica habitual. Por esto quiero concluir este capítulo mencionando unas pocas experiencias y testimonios en los que dicha alteración pasa por rituales en apariencia inofensivos, sumisos. En ciudades de Venezuela repletas de objetos alusivos a Bolívar y de lugares con su nombre, y en un momento en el que todos tienen acceso a hablar de estas experiencias en plataformas como las redes

sociales, los ejemplos sobran.

Las publicaciones en las redes sociales de visitas a lugares como el Centro Simón Bolívar, un área emblemática de la ciudad que integra dos torres de edificios que albergan oficinas del gobierno, la Plaza Caracas y esculturas de Bolívar, abierto en 1954, mezclan veneraciones a las estatuas de Bolívar con críticas a las instalaciones descuidadas, y a los espacios destruidos. Hay publicaciones con fotografías en cuya composición aparecen tanto estatuas de Bolívar como edificios en ruinas, estos construidos en las décadas anteriores al chavismo en el poder.[19] Con esto, creo que se puede pensar que la veneración al héroe lleva implícita una crítica a la modernidad frustrada venezolana, por una parte, y las consecuencias de ignorar el pasado inmediato, por la otra. En este sentido se inserta en el culto un reclamo a la reflexión sobre uno de los períodos que en el chavismo suele estar minimizado en relación con etapas como la emancipación latinoamericana y que es determinante para entender la modernización de las ciudades venezolanas.

Otro ejemplo de cuestionamientos derivados de estas demostraciones del culto o en el contexto del culto es la de los significados prediscursivos de los cuerpos documentados en las redes sociales, y cuyos significados se desvían de las regulaciones del Estado. Judith Butler en *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015) destaca el valor de por ejemplo las protestas, no solo por sus demandas sino por lo que los cuerpos convocados y reunidos pueden expresar y desafiar del discurso oficial y las limitaciones de la noción de pueblo: "forms of assembly already signify prior to, and apart from, any particular demand

---

[19] Ver por ejemplo la publicación en Instagram de Ignoto Gabriel del 5 de agosto de 2018 titulada "Caracas desde la ruindad/ Plaza Caracas", a la que se puede acceder en el siguiente enlace: https://www.instagram.com/p/BmG0EmQnGgZ/?utm_source=ig_web_copy_link.

they make" (8). Respecto a la Plaza Caracas del Centro Simón Bolívar mencionado, esto es muy elocuente porque allí se suelen hacer conciertos, homenajes y mítines políticos del chavismo, y en el mismo lugar, tan representativo del chavismo y alusivo a Bolívar, las personas suelen ir a protestar en contra del gobierno. Esto ha sido extensamente documentado no solo en medios de comunicación sino en perfiles personales en las redes, que muestran que las protestas están siendo llevadas a cabo en lugares relacionados con el héroe histórico.[20] De este modo, las acostumbradas acciones en los acostumbrados espacios de imposición del culto que como he explicado reafirman el poder del Estado, derivan también en espacios y acciones que lo cuestionan. A continuación hablaré de un ejemplo más elaborado.

En un foro en Internet, un usuario sugiere en 2002 una ruta de turismo de aventura gay en Caracas que inicie en el Centro Simón Bolívar, e invita a sus lectores a que en su recorrido se detengan a observar "La estatua de Bolívar gay", el busto de la Plaza Caracas. El usuario describe esta zona emblemática como un lugar donde se consigue sexo a cambio de dinero; señala algunas facilidades para la actividad sexual como la existencia de baños públicos en la zona y recomienda algunas pensiones y hoteles de los alrededores. Antes de finalizar con la mención al baño del restaurante Buena Vista en la Avenida Lecuna –parada estratégica si el turista ha continuado su ruta hacia el sur–, menciona acerca del busto: "vea

---

[20] Ver por ejemplo la publicación de Mario José de Nigris en Twitter del 7 de octubre de 2019 con una imagen de personas protestando en el lugar y con el texto: "Derecho que no se defiende, derecho que se pierde". Hoy, trabajadores de la salud y educación protestamos en #PlazaCaracas para exigir un cambio de gobierno y rechazar las condiciones indecentes de los salarios, así como la persecución política de los dirigentes sindicales. Una de las personas de la fotografía, que presumiblemente acompaña la protesta, viste una gorra de la bandera de Venezuela, una pieza muy popular respecto a las demostraciones nacionalistas venezolanas. Ese gesto, ese cuerpo que viste esa gorra, podría hablar de un deseo de reconfiguración del nacionalismo impuesto, del mismo modo que se observa el deseo que desencadenó la protesta. Se puede acceder al post en el siguiente enlace: https://twitter.com/MariodeNigris1/status/1181317817733390336.

esta escultura con detenimiento y se dará cuenta de que es un Bolívar gay" (Menmastertour, 2002). Este busto de la Plaza Caracas lleva por título *El genio* (1983) del artista español Victorio Macho (fig. 8). La descripción de esta obra como "Bolívar gay" se puede rastrear en varias fuentes, que describen el rostro de *El genio* como de "aspecto 'amanerado'" (Suazo, 2005), o con un "gesto contraído" que hizo que se conociera popularmente como el "Bolívar gay", como se indica en el catálogo de la publicación a la exposición *Reacción y polémica en el arte venezolano* (noviembre 2000-enero 2001) de la Galería de Arte Nacional de Venezuela.

Aunque en testimonios como el anterior no se hace más que reproducir los estereotipos (lo que se supone que "luce gay" y lo que no), en la ruta de aventura de aquel foro están superpuestas la veneración al objeto de culto y una apropiación del espacio radicalmente diferente a la del *statu quo*: en un lugar sagrado, donde se exhibe al héroe, la persona en cuestión sugiere tomar sus espacios para el sexo. Sugiere el contacto sexual en las cercanías del patrimonio, en los baños públicos aledaños a los ministerios y oficinas del gobierno que rodean el busto de Bolívar. De este modo, la acción es también un gesto que muestra que el ritual puede siempre desviarse hasta llegar a sentidos tan distintos al poder que lo desafíen.

Estos encuentros con el busto, en apariencia convencionales y despojados de agencia política, muestran la producción de diferencias a partir de la repetición, del rito. Al respecto Butler (1990) se pregunta si las prácticas rituales, repetitivas, que fijan las categorías y reproducen culturalmente las identidades, fomentan también la producción de sentidos que cuestionan estas prácticas: "if repetition is bond to persist as the mechanism of

the cultural reproduction of identities (…) What kind of subversive repetiton might call into question the regulatory practice of identity itself?" (42).

También Gilles Deleuze ve en la repetición el fondo irreductible que escapa a la ley, a la organización, como un viaje que resulta en la suspensión de la ética. A partir de esta fuga pueden encontrarse resquicios que escapan del control de la soberanía. El trabajo de Deleuze es sobre todo un trabajo en contra de la "representación" como concepto. Así, las nociones de Deleuze sobre repetición reafirman la característica del performance como acontecimiento en sí mismo. En *Repetición y diferencia* (1995) la repetición es para el autor excepción, transgresión que manifiesta siempre una singularidad. A través de la imaginación, propone Deleuze, surge la novedad incluso a partir de los hábitos:

> Sonsacar a la repetición algo nuevo, sonsacarle la diferencia, tal es el rol de la imaginación o del espíritu que contempla en sus estados múltiples y parcelados. Además, la repetición es, en su esencia, imaginaria, puesto que solo la imaginación forma aquí el "momento" de la *vis repetitiva* desde el punto de vista de la constitución, haciendo existir lo que contrae a título de elementos o de casos de repetición. (127)

En su totalidad este ensayo de Deleuze pone de manifiesto una de las ideas fundamentales del autor, que versa en la vida como máquina de relaciones que se encuentra en constante producción de diferencias, lo que es profundizado en sus trabajos posteriores. En su análisis de la repetición en la imagen cinematográfica (1986, 1989), Deleuze reflexiona sobre las indeterminaciones de lo repetitivo, en cuanto a su capacidad de perderse en el círculo pero también de salir de él, de superar la pulsión; del eterno retorno como lo ya hecho y el porvenir. En esta dinámica la repetición no patológica –aunque también en esta el autor encuentra una transgresión productiva– debe considerarse opuesta

al hábito pues es su liberación: en cada repetición hay una reafirmación del todo, y en su diferencia se sustenta la creación y la actualización. La posibilidad de desafío al poder, como he mencionado anteriormente, se vuelve espacio, mundo, en sí mismo. Es en esta capacidad de la repetición de lo virtual como diferencia que Castillo produce el cambio y sugiere la actualización con posibilidades políticas en el culto. Los movimientos repetitivos del beso y las caricias en el performance, aunados a la repetición propia del *loop*, enfatizan esta característica de los ritos habituales que al repetirse generan diferencias.



Fig. 8. Foto: Johnny Gomes, "Bolívar El genio", 2016, https://www.flickr.com/photos/jsg2/34490926346

Este mismo culto –un "rito" de acuerdo a la definición de Butler– y esta misma operación develan entonces las dinámicas del poder y a la vez muestran su reverso, las posibilidades de subversión al alcance a través de estas. Pasar por el culto para lograr esta subversión parece incluso más urgente al considerar que no hay posibilidad de escapar de este, como afirma Ríos:

> En todas sus instancias, el culto responde a la necesidad de recrear y reforzar este ideario, mientras se evita –excluye o penaliza– cualquier tipo de elaboración/ representación que no contenga de alguna manera una perspectiva bolivariana no solo de los orígenes, sino del presente y futuro de la nación. (…) No existe ninguna otra referencia simbólica que pueda aglutinar, con una fuerza equivalente o al menos aproximada, a la sociedad venezolana como conjunto. (19)

La propuesta de Castillo es una reafirmación del presente frente a los esquemas de comportamiento que se exigen como parte de la ciudadanía. Lo son así también los ejemplos tomados de las redes sociales. Todos ellos son ejercicios de imaginación que transforman la percepción de los objetos de culto, y por lo tanto son transformaciones políticas, todas ellas, en el sentido de que cambian las maneras impuestas de percibir.

Aunque Torres dice que el destino de la patria está marcado porque se inscribe una y otra vez en aquel episodio de la Independencia, sus héroes vuelven como fantasmas con lo cual no solo persiguen y acechan sino que su condición ambigua permite poner en cuestionamiento las categorías bajo las cuales se organizan. Como algo que no está ni vivo ni muerto, como algo que no pertenece por completo ni a un mundo ni a otro, estos fantasmas podrían también ayudar a reconocer la artificialidad de las identidades totalitarias y abrir el camino para nuevos sentidos. La obra de Castillo renueva los contenidos del culto y también sugiere esta capacidad de renovación en la vida diaria.

CAPÍTULO II

Tiempos del incendio de José Roberto Duque

La historia tomada

La novela *Tiempos del incendio* (2014) del periodista y escritor José Roberto Duque (Carora, Lara, 1965) cuenta la historia de varios jóvenes miembros de grupos subversivos que se enfrentaron a las fuerzas represivas del Estado neoliberal venezolano en los años ochenta y que son entrevistados veinte años después. Estos protagonistas, algunos basados en personajes históricos, muestran anhelos políticos y filiaciones ideológicas que se corresponden con el chavismo que posteriormente gobernaría en el país, desde 1999, y con el que Duque ha mostrado su identificación en muchas oportunidades. Aunque el chavismo es apenas mencionado en la novela, varios aspectos abordados allí coinciden con una nostalgia y una apropiación de aspectos de la historia de Venezuela considerada por el chavismo como antecedentes de su revolución popular, como la guerrilla latinoamericana de los sesenta y setenta, los movimientos estudiantiles venezolanos de finales de siglo y el estallido popular de 1989 conocido como Caracazo.

Los protagonistas ven el Caracazo como el momento en que sus acciones y demandas por fin encontraron correspondencia con el descontento de los pobres. El Caracazo fue una serie de saqueos y disturbios iniciados el 27 de febrero de 1989, luego de que el entonces presidente Carlos Andrés Pérez anunciara en los medios de comunicación un paquete de medidas económicas que incluía cambios como el incremento del precio de la gasolina. Lo que comenzó como una serie de protestas en algunos puntos del país, devino en un levantamiento multitudinario que desencadenó un toque de queda nacional y que tuvo

como resultado cientos de muertos y miles de heridos. Para el chavismo, este estallido social ha sido fundamental para definirse como una continuación, como un movimiento que se inició en las calles, y para mostrar que fueron los mismos ciudadanos los que dieron el primer paso al rechazo nacional al neoliberalismo.

La novela tiene dos partes que contienen varias tipologías textuales: entrevistas, informes médicos de las víctimas de la represión, testimonios. En la primera parte, la más extensa de estas tipologías es una entrevista, en la que los protagonistas responden a una estudiante acerca de sus actividades subversivas en el pasado. Algunas de las respuestas se extienden con largos fragmentos en primera persona en los que los protagonistas recuerdan experiencias personales en su mayoría vinculadas con su participación en los grupos subversivos, como si de pronto estos se desdoblaran de la entrevista, como si hicieran un ejercicio de inmersión en su memoria que comparten con quien los entrevista, con los compañeros y con el lector.

La entrevista la realiza una estudiante llamada Mariana. Los entrevistados, Óscar, Ángel y Leonardo, describen a Mariana las acciones que ejecutaban como grupo subversivo, como la toma de autobuses, la captura de policías infiltrados, las riñas con miembros de partidos políticos, la elaboración de armas caseras y los enfrentamientos con los cuerpos represivos. En una ocasión hablan de las mujeres que eran parte del grupo, y una de estas, Mariale, asume en gran medida la narración en la segunda parte de la historia.

La segunda parte detalla la historia de Gonzalo Jaurena, personaje histórico y emblema de las protestas estudiantiles venezolanas, quien murió pocos días después del Caracazo, en una protesta que siguió al gran estallido social. En el periódico venezolano *Correo del Orinoco* (2015) se dice de él:

> El estudiante de Ing. Electrónica pertenece a esos cientos de estudiantes asesinados por los Cuerpos de Seguridad del Estado en la década de los años 70, 80 y 90 que, con instrucciones del alto gobierno, intentaron acallar las luchas del movimiento estudiantil con brutal represión, torturas, detenciones y asesinatos. (n.p.)

En la novela Gonzalo es amigo de los entrevistados, quienes lo recuerdan y describen en algunas de sus anécdotas. En la segunda parte su historia está contada en más detalle y por otros compañeros, su novia Mariale y su familia –padres inmigrantes que fueron capturados por la dictadura de Uruguay y que luego huyeron a Venezuela, sobre lo que se habla también en la novela–. Se relatan pasajes de su niñez, de sus relaciones amorosas, de su participación en acciones callejeras y de su asesinato, esto último contado por testigos y a través de informes forenses.

Los protagonistas están vinculados a nombres y otros eventos históricos venezolanos, además del Caracazo y de Gonzalo Jaurena. Estos dicen estar relacionados, por ejemplo, con los *Doce del Patíbulo*, núcleo de la izquierda radical universitaria caraqueña que tomó el nombre de la traducción al español en varios países de la película *Dirty Dozen* (1967) de Robert Aldrich. Este y otros grupos subversivos de Caracas estuvieron conformados por miembros que luego tendrían cargos políticos en el gobierno chavista, como el ex fiscal del Ministerio Público Danilo Anderson (asesinado en 2004 por dos ex agentes de la policía mientras investigaba crímenes contra el Estado), recordado por los protagonistas (33). Como explicaré más adelante, este vínculo con el chavismo en el gobierno es fundamental en la novela. En prensa nacional de izquierda como *Panfleto Negro* (Gentilicio, 2014), se recuerdan este tipo de actividades de los ochenta como hazañas de los que luego serían funcionarios del gobierno, como en la siguiente cita, en

donde se menciona al ex ministro chavista Elías Jaua y su vínculo con los Doce del Patíbulo:

> De tamaño pequeño y gran timidez, el estudiante universitario Elías Jaua tenía una tarea pendiente que realizar todos los jueves de aquellos años 80 en la Universidad Central de Venezuela: salir a manifestar en contra de un gobierno capitalista y neoliberal que hipotecaba el futuro de su patria: formaba parte de aquellos llamados autodenominados 12 del Patíbulo, ala dura del izquierdismo universitario. (n.p.)

Asimismo, los personajes de la novela recuerdan episodios de violencia muy conocidos en Venezuela en los años ochenta —grupos guerrilleros asesinados, protestas reprimidas a lo largo del país—, y su relación con los grupos de izquierda venezolanos. Muchos de estos grupos fueron también rescatados por el chavismo e insertados en la arena política a partir de su victoria en 1998 y toma de gobierno en 1999, en vista de que el movimiento guerrillero ha estado vinculado con la construcción del chavismo y con su máximo líder Hugo Chávez. Como afirma Richard Gott (2005):

> Chávez did not emerge from a vacuum. He was the heir of the revolutionary traditions of the Venezuelan left. Many survivors of the guerrilla insurrections of the 1960s were still participating in politics in the first decade of the twenty-one century –some of the side of Chávez, some others in the opposition. Chávez had spent time cultivating the civilian left. (31)[21]

[21] Como recuerdan Julia Buxton (2005) y Rickard Lalander (2007), los primeros años Chávez manifestó rechazo a las ideas comunistas y a las políticas económicas de izquierda tradicional. En varias oportunidades manifestó opiniones sobre la guerrilla que se alinean con la crítica y la autoevaluación luego de la

Los personajes sienten simpatía por los movimientos de guerrilla latinoamericanos de los sesenta y setenta, es decir, con las generaciones de insurgentes anteriores a ellos, comparándolos con héroes latinoamericanos, "comandantes guerrilleros de todos los tiempos" (22), como el Che Guevara y Simón Bolívar (22), e insertándose ellos mismos en esta genealogía. Definen a guerrilleros del pasado y a sí mismos bajo categorías como "izquierda instrumental" (22), "ultraizquierda" (27), "movimiento revolucionario, la izquierda, los comunistas y los estudiantes de la UCV" (13). Con esto último se refieren a la Universidad Central de Venezuela, un lugar clave de reunión y preparación de las actividades subversivas pues no solo varios de sus miembros eran estudiantes de allí, sino que el lugar goza de autonomía universitaria, esto es, un principio común a universidades públicas de América Latina por el que tienen independencia política y administrativa, y por lo cual las fuerzas del Estado tienen prohibida la entrada. En algunas anécdotas de la novela se cuenta cómo los policías se las arreglaban para entrar clandestinamente con el fin de capturar a los subversivos, por ejemplo, escondiéndose en las ambulancias del hospital universitario que salían y entraban:

---

pacificación. En la biografía-entrevista transcrita por Ignacio Ramonet (2014), Chávez reitera sus cuestionamientos sobre los asesinatos de guerrilleros a soldados y campesinos, por ejemplo. Chávez, sin embargo, se relacionó antes de ser presidente con grupos de ex guerrilleros que continuaron organizando actividades insurgentes, como también señala Gott; David Smilde (2011) recuerda que el MBR-200, movimiento insurgente liderado por Chávez también en su época antes de la presidencia, manifestó en varios de sus documentos y discursos "rejection of liberal democracy (that) comes from the tough of Venezuelan revolutionary Left (…), deeply influenced by his brother Adán Chávez, who long participated in Venezuela's guerrilla movement and later dissident groups" (7). Sobre este mismo movimiento Margarita López Maya (2003) afirma: "(they) shared the goal of organizing a civil-military alliance in order to stimulate revolutionary change, reformulating an idea embodied in Venezuelan guerrilla discourse in the 1960s" (75). Con el tiempo en el gobierno, Chávez mostró simpatía por movimientos paramilitares como las FARC, y muchos medios que se oponen a él han hablado de la existencia de pruebas que lo vinculan con otros movimientos paramilitares.

> Estábamos en lo nuestro, poniendo obstáculos y barreras, y esperando al Gordo de Filosofía, que traía las pistolas, pero el hombre no llegaba. De pronto escuchamos las detonaciones afuera y nos pusimos alerta. Desde el hospital se acercó a toda velocidad una ambulancia y nos preguntamos a quién habrían herido. Corrimos hacia ella para informarnos y ayudar. Estábamos a unos pocos pasos cuando se abre la puerta de atrás y empiezan a salir tipos con armas largas y pistolas automáticas. Y estalló el verguero: los tipos neutralizaron a algunos de los que estaban más cerca, los pusieron boca abajo, mientras los escuadrones que estaban afuera iniciaban la arremetida. (42)

Por medio de estos episodios también los personajes reflexionan sobre el sentido de la violencia: "no estamos atacando la propiedad privada –dice uno de ellos– sino transformando el mundo" (13). La violencia de los protagonistas es definida por ellos como "violencia redentora y revolucionaria" (21), "violencia callejera" (27); mientras que la violencia contraria a ellos es "la represión generalizada del Gobierno contra los barrios pobres" (91). En algunas oportunidades los personajes reflexionan acerca de la efectividad o no de defender un anhelo político por medio de los disturbios que organizaban:

> ¿No era como raro eso de intentar convencer a los demás de la justicia de tu discurso y de la benevolencia de tus praxis volviéndole mierda el día, el carro o la vida al prójimo para que éste te preste atención y entienda la esencia de tu ideología, si es que tienes alguna? (13)

De todo lo anterior se desprenden varios aspectos: la novela apunta a una nostalgia por la guerrilla y a un discurso de autoevaluación que ocurrieron en las décadas siguientes a la emergencia de esta en el país. Smilde (2011) menciona que en Venezuela continuaron algunas actividades guerrilleras en la década de los ochenta, que se mantuvieron como rupturas del sistema pues en el país la izquierda radical no alcanzó a ocupar posiciones políticas oficiales. En cambio, muchos disidentes se adaptarían a la institucionalidad tradicional con la formación de partidos políticos bajo las condiciones de las élites, y habría un balance importante de disidentes que llamaron a reflexionar sobre las fallas en años anteriores. En general, el balance que describe Smilde también tuvo incidencia en otros campos, y resultó en una producción cultural importante de artistas comprometidos con la lucha armada y que reflexionaron sobre sus fallas (Liscano, 1973; Araujo, 1972; Miliani 1985, Casique, 2006).

Muchas de esas reflexiones resultaron en obras muy conocidas en el país, como *Checoeslovaquia. El socialismo como problema* (1969) de Teodoro Petkoff, líder del Movimiento al Socialismo (MAS), uno de los partidos creados por disidentes. Este libro produjo importantes reacciones, incluso en líderes de la Unión Soviética, y también influyó en la emergencia del género testimonial para hablar de la guerrilla en Venezuela. La publicación de *Aquí no ha pasado nada* (1972) de Ángela Zago, es uno de los ejemplos más referidos. En este testimonio Zago relata sus experiencias como guerrillera desde una postura crítica. Es acertado pensar que el uso del testimonio en esta novela de Duque, cuya tipología en ella citaré en breve, no solo es una repetición de formas narrativas que el autor ha puesto en prácticas en obras anteriores, sino que es una reproducción de un género cuya popularidad en países como Venezuela coincidió con la guerrilla y sus posteriores reflexiones en diversos campos, como el intelectual. En este fragmento del libro de Zago se

dilucida una evaluación de la violencia de los que participan de la guerrilla similar a algunos fragmentos de la novela de Duque:

> Particularmente pienso que la revolución nos pone a cada instante a prueba. Desea saber hasta dónde estamos con ella. Aún recuerdo el primer golpetazo que me dio cuando la muerte de Leo. Después las prisiones de mis hermanos. Las torturas. La revolución también me ha enseñado lo que es el hambre de los venezolanos. (120)

Antes de que comience la entrevista en la primera parte de la novela *Tiempos del incendio*, hay un fragmento de una página y cuarto narrada en primera persona, en donde no se identifica quién habla pero cuya descripción de sí mismo es muy similar a la de los personajes entrevistados. En el fragmento quien narra dice estar hermanado con los Doce del Patíbulo, grupo al que pertenecen los personajes, como señalé. Puede tratarse de uno de ellos, puede tratarse de una suerte de memoria póstuma de Gonzalo Jaurena, puede tratarse de cualquier otro que simpatiza con los personajes. En este fragmento hay un tono muy similar a la autoevaluación de textos como el de Zago. Comienza con las líneas: "Pues a mí me parecía, caballo, como decían aquellas pintas callejeras, que eso de luchar por la paz tenía tanto sinsentido como fornicar por la virginidad" (13).

Pero en la novela un aspecto que sobresale a esta reflexión, que se muestra en unos pocos momentos de la historia, es una intención de reivindicar el sentido de la violencia. Dicha reivindicación ya es clara en esta página y cuarto preliminar, en las líneas finales, con lo cual se puede decir que este fragmento es una declaración de la novela, de su reflexión principal: "Y entonces me di cuenta de que algo, al menos en esa parte de los discursos, me hermanaba con esos coños, con los Doce: la vocación por el nado a

contracorriente, ese dictado profundo llamado rebeldía". (14) Hay una nostalgia por el pasado, ciertamente, pero también hay una intención de rescatarlo, tal como se traduce de la emergencia del chavismo en el poder a finales del siglo XX.

La narración testimonial tiene además el efecto de acercar a los personajes a sus lectores: crea una narración más personal, más íntima. El testimonio es una forma de autorreflexión que muestra una historia donde el yo es central, con lo cual también a través de este el autor genera cierta intimidad e individualiza a los personajes. Con esto Duque pretende contrarrestar la excesiva visión colectiva, generalizada, de las personas en la novela como hacedores de la Revolución chavista, que es en donde encuentro el principal problema de la obra, como explicaré en detalle. Estos momentos de intimidad no logran, desde mi punto de vista, desarrollar a los personajes con la misma profundidad que tienen los personajes de la literatura anterior del autor, sobre la que hablaré, que está despojada de este deber de responder a lineamientos de un movimiento en el poder. Aunque hay unos pocos cuestionamientos de la violencia como el citado, la mayoría de las reflexiones de los personajes son un calco del discurso político reivindicativo del Estado chavista, en donde siempre se llaman a sí mismos *pueblo*, en donde dicen estar forjando la historia. Se extraña de ellos la ambigüedad y humanidad que el autor ha logrado plasmar respecto de los personajes de todas sus obras anteriores e incluso de testimonios post guerrilla como el de Zago, aspectos que esta constante reivindicación histórica parece mermar.

En la novela se hace mención tanto al cese de la guerrilla como a las actividades clandestinas que continuaron ejecutándose luego de esta. Los personajes se refieren tanto al "fracaso de la lucha armada en los sesenta" (46) como a "lo que quedaba de la guerrilla" (16). Ellos, como mencioné, se consideran continuación de la lucha subversiva contra el

poder, su estructura y sus instituciones, junto con estos grupos de guerrilleros que aún actuaban en el país:

> Nosotros no éramos unos carajos que creyéramos en la pureza sino más bien los raros y los locos de la partida. Un grupo de militantes de base que en lugar de meternos por el carril de la disciplina partidista comenzamos a juntarnos más seguido con estos otros locos desaforados (…). Y de paso le pusimos el nombre pegajoso que necesitaba al grupo de carajos que no obedecíamos línea partidista ni nada, sino que nos dedicábamos a joder la paciencia, a quemar cauchos, a secuestrar y a quemar autobuses: los Doce del Patíbulo. Como la película... (21-22)

Muchos miembros de la lucha armada formaron parte de organizaciones que operaban en las zonas populares de Caracas mucho después de esa supuesta y completa pacificación, promovida por las políticas anticomunistas en Latinoamérica. En la novela se sugiere esta actividad y su relación con los protagonistas con líneas como "los grupos armados del 23 de Enero" (46), refriéndose a una de las zonas populares más asociadas con la actividad de los guerrilleros en las décadas posteriores a esta pacificación (46), zona que también tuvo protagonismo en los disturbios del Caracazo, como recuerda George Ciccariello-Maher (2013).

Ahora bien, esta percepción de la guerrilla que actuó en los barrios en los ochenta y su influencia política en los grandes disturbios de 1989, responde a una visión de estos estallidos que ha sido muy explotada por el gobierno chavista. Para el chavismo, aquellos disturbios de 1989 marcaron el inicio de la Revolución Bolivariana que ganaría las

elecciones presidenciales en 1998. En un acto conmemorativo del Caracazo en 2010 Chávez dijo:

> Nunca se me olvidará el Caracazo y lo que ello significó porque conmovió los cimientos de toda Venezuela y el Caracazo fue, sin duda, para tomar aquella vieja expresión (…) fue la chispa que encendió la pradera, el Caracazo fue la chispa que encendió el motor de la Revolución Bolivariana que aquí está hoy marchando a los cuatro vientos. Fue una chispa, fue un estallido, fue un volcán. ("Chávez Invicto", 2019)

De esta manera, se emplea el evento histórico para sugerir que el chavismo es sobre todo un movimiento de base, que empezó con un espíritu radical de los pobres y que, además, estuvo influenciado por actores de la izquierda radical. Parte importante de esta retórica es que el chavismo en el poder es la consecución de ese malestar y de esas demandas que se cristalizaron aquel 27 de febrero de 1989. Tanto actores de la guerrilla como los protagonistas, así como los pobres que protagonizaron las protestas, terminan entonces siendo unificados y domesticados por el poder constituido del Estado.

De este modo, el Estado chavista se apropia de uno de los eventos más importantes en la memoria de la Venezuela contemporánea. *Tiempos del incendio*, entonces, inserta también la cuestión de ver aquellos disturbios como el Caracazo como la expresión de demandas políticas sin explorar en otras dimensiones más irracionales o espontáneas relacionadas con disturbios como el Caracazo, o con un espíritu en conflicto respecto a la guerrilla y a la violencia que se manifiesta en producciones como la de la literatura testimonial venezolana. La novela inscribe al chavismo en este particular episodio de la violencia sufrida por las clases populares y en otros aspectos relativos a este.

El Estado chavista en la novela representa la conquista de las demandas manifiestas en los protagonistas y en los que se sumaron a la multitud callejera y, además, es presentado allí como un Estado incuestionable: no hay nada en la novela que muestre que hay dudas, sospechas, en torno a este, que en el presente de los personajes es el Estado chavista. Esto, en mi opinión, problematiza la naturaleza de los personajes, que se consideran subversivos y que siempre serán subversivos, como dicen al final. Mi propuesta, además de reflexionar en torno a este problema, es que aunque esto es así en las reflexiones de los personajes y de los narradores, el autor consigue sugerir tangencialmente un cuestionamiento al concepto de Estado, consigue despojarlo del manto ideológico a través de la descripción de los cuerpos heridos de los protagonistas, del espectáculo de las heridas que son descritas con minuciosidad y de la indiferencia hacia este horror. Las heridas muestran que independientemente de las ideologías se vive en un constante estado de terror propiciado por el poder y no se alude a que esto ha cambiado en el contexto actual de los protagonistas, con Chávez como presidente.

Compromiso y deseo

En la novela hay una reiterada mención tanto a los gobiernos anticomunistas de Latinoamérica como de los movimientos subversivos, como la Revolución Sandinista o los Tupamaros, que proyecta la solidaridad regional que ha sido clave en políticas posteriores de izquierda en el poder como la chavista. La novela muestra la relación dicotómica entre los "pedazos de Latinoamérica (que) eran el hogar del Plan Cóndor" (67), y de los países "industrializados" que ignoran "todas las propuestas de América Latina para negociar o condonar la deuda externa de nuestros países" (19). En la parte de la entrevista en la novela, los personajes comparten recortes de prensa de aquella época, que señalan eventos no solo

en Venezuela sino en el exterior, como el anuncio del plebiscito de Chile, el golpe en Haití y las declaraciones de Ronald Reagan sobre Latinoamérica, o el pacto anticomunista de militares en la región, todo eventos reseñados en un periódico de 1988 que uno de los entrevistados lee en voz alta. Así, los eventos y las reflexiones de los personajes en la novela se muestran como formas de resistencia a un orden global, a las políticas y a las instituciones de la época que mantenían estas condiciones de los países latinoamericanos.

Los entrevistados relatan que en sus actividades convergían el compromiso con la lucha antigubernamental y el deseo de desobediencia, "ese dictado profundo llamado rebeldía" (14). Es en líneas como esta última en donde encuentro que hay una intención de hablar de ese otro lado de los disturbios callejeros y de los movimientos anti sistema, la manifestación de una rebeldía, de un impulso, no por eso menos político porque se trata de una ruptura, pero que es más problemático de alinear con un sistema de creencias como el del chavismo instaurado en el poder, en el que no caben dudas. En esos intentos encuentro que la escritura es más fiel a un espíritu rebelde que siempre cuestionará el poder estatal. Hay cierta ambivalencia reflexiva que aquí se manifiesta en relación con el sentido de la violencia de calle — "¿no era como raro eso de intentar convencer a los demás?" (13), se pregunta uno de ellos—, pero que queda asfixiada, no se desarrolla, en detrimento de un discurso chavista que debe idealizar a sus protagonistas, que convierte sus afectos en emociones políticas, que los coloca bajo categorías regulatorias: en la novela los personajes son por encima de cualquier otra cosa una unidad, artífices de la justicia popular (84), un "movimiento popular organizado en armas" (30).

La inserción de aspectos del pensamiento chavista convertido en Estado en una historia de los años ochenta se corresponde con aspectos de esa época que han sido en

general retomados por discursos de las izquierdas latinoamericanas de la llamada “marea rosa”: cuestionamiento de las formas y actores tradicionales de poder, nostalgia por formas radicales del pasado, reescritura de la historia, solidaridad regional.

Por ejemplo, en la novela está desplegada la crítica a las formas tradicionales de poder a través de la confrontación entre los protagonistas y miembros de tradicionales partidos políticos, “partidos burgueses” (21), representantes de la “debacle moral” (20). Los personajes relatan varias confrontaciones entre ellos y representantes estudiantiles o miembros de estos partidos, como el partido AD, a cuyos seguidores o afiliados se les conoce como “adecos” y COPEI, a los que se les conoce como “copeyanos”. Estos son los dos partidos que tuvieron más poder antes del gobierno de Chávez durante varias décadas. También se enfrentan con personas asociadas a Bandera Roja y que llaman “banderosos”, grupo que surgió como un partido comunista y de guerrilleros en los setenta pero que sectores como el chavista han acusado de pactar con líderes de la derecha desde hace décadas (Trompiz Vallés, 2016). En la novela los personajes sientes aversión por estos, y son descritos con humor, de manera peyorativa:

> Nuestro deporte extremo preferido, aparte de caernos a coñazos contra los adecos y los copeyanos en la Universidad, era caernos a cervezas. Y varias veces esas terminaban a coñazos. Recuerdo una memorable, en una cervezada frente a los estadios. En esos casos era normal que se encontrara todo el mundo y que hubiera una tregua; ahí nos encontrábamos en sana paz con los adecos, copeyanos, banderosos, comeflores, todo el mundo entregado a su fiesta, a beber caña y a hablar güevonadas. Pero esa vez el Reinaldo Conde inició una discusión con un copeyano y el ambiente se

comenzó a poner tenso. (48)

Hay también una repetida alusión a los medios de comunicación, a los gobernantes y a la justicia como adversarios de las clases populares: "medios de información de la burguesía" (82), "gobiernos burgueses" en contra de la "corriente histórica" (45) y "justicia burguesa" que era necesario confrontar para que se castigase a sí misma (87). El *statu quo* es atacado desde todos los flancos: partidos, élites, medios privados y traidores como los de Bandera Roja, y lo único opuesto al poder son ellos y el pueblo que participó de la protesta, los cuales, como ya he mencionado, tienen descripciones generalizadas que sirven al discurso de la soberanía.

Asimismo, durante los ochenta y noventa, antes de hacer campaña presidencial Chávez protagonizó actividades subversivas como la de los protagonistas. De este modo, podría decirse que además de un homenaje a la izquierda la novela es tangencialmente un homenaje a estos inicios de Chávez antes de la presidencia, aunque la novela finaliza con este en el poder, lo cual, insisto, considero que es una legitimación del Estado, esta vez chavista.

Las actividades de Chávez en aquella época incluso se mencionan: "(…) a esos compas que apresaron ese día los soltaron el 4 de febrero de 1992, justo el día de la rebelión militar de Hugo Chávez" (42). En esta fecha, uno de los hitos de la retórica chavista y uno de los eventos más recordados de la historia venezolana contemporánea, Chávez lideró un intento de golpe de Estado al entonces presidente Carlos Andrés Pérez. Aunque el golpe fracasó y sus protagonistas fueron apresados, en ese momento se dio a conocer en todo el país el líder militar, quien en televisión nacional llamó a sus compañeros

a rendirse y dijo las luego famosas líneas "*por ahora*, los objetivos que nos planteamos no fueron logrados". Este sería el primero de varios episodios que contribuyeron a construir la figura mítica de Chávez, que luego ganaría las elecciones presidenciales en 1998 y que se convirtió en la máxima figura de la Revolución venezolana de los siglos XX y XXI .

Además, como mencioné, los protagonistas de la novela están siendo entrevistados en 2002. Esta es otra fecha clave en la historia del gobierno revolucionario de Hugo Chávez, año en el que Chávez fue acusado de, entre otras cosas, tener pactos con movimientos armados insurgentes. Chávez sufrió en 2002 un intento de golpe de Estado orquestado por varios sectores empresariales, mediáticos, sindicales y militares, después de un paro cívico que paralizó la industria y el comercio y que generó una enorme tensión. El golpe fallido puso al descubierto conspiradores y mostró la lealtad de un importante sector militar que contribuyó con el retorno al poder de Chávez, tres días después de que fue apresado. Este episodio de la historia venezolana produjo también una serie de protestas y disturbios que ocasionaron choques entre seguidores y detractores de Chávez en las calles. Mostró también la expresión de apoyo a Chávez por parte del enorme sector popular, que salió a las calles a exigir su regreso.

En *Tiempos del incendio* el contexto de 2002 apenas se menciona cuando la entrevista finaliza y los personajes se están despidiendo, y lo describen como un "verguero serio en el país" (93), que tiene los bancos y los comercios cerrados, y que está fomentado por "criminales" que también habían causado la muerte de compañeros en los ochenta (92). Pero esta breve mención como cierre de la novela me parece fundamental. Si la obra sugiere aspectos del relato estatal chavista con referencias históricas que aluden a este (como la mención a la guerrilla, la visión unificada de países latinoamericanos, los partidos

políticos tradicionales y los medios como enemigos de las clases populares), así como la constante sugerencia de que el Caracazo fue el inicio de una Revolución que continúa en el país, con la mención específica a 2002 esta relación se hace evidente, así como intrínseca vinculación con el Estado. Con la inserción final de aquel año en el que Chávez retornó al poder gracias al apoyo de los militares y de los pobres, la novela unifica a varias generaciones de los sectores populares con el líder de la Revolución ahora en el poder, pues todas estas luchan desembocan entonces en el gobierno reivindicativo chavista.

La inserción del chavismo en el poder con el contexto de 2002 es también elocuente por otros motivos. Los personajes dicen respecto al 2002 que hay que vigilar a los conspiradores, a aquellos que están contribuyendo con los paros y las acciones en contra de Chávez, como en efecto estaba ocurriendo. Considero que el propósito más importante de esto es que Duque elige un evento que aún con el chavismo en el gobierno muestra a enemigos poderosos, que derrocaron a Chávez momentáneamente. Se trata de enemigos que están relacionados con el mismo *statu quo* al que se enfrentaron en los ochenta, conocidos empresarios y actores de partidos políticos tradicionales y que entonces estaban en contra de Chávez, que estaban dando una enorme demostración de poder y de control. De este modo, el Estado chavista en la novela es incuestionable, intocable, ficticio, si se quiere, porque no tiene contrastes, medias tintas.

Los personajes, que dicen que nunca dejarán de ser subversivos, como muestro en la cita siguiente, no necesitan buscar adversarios dentro del Estado chavista, porque en el contexto de 2002 claramente los enemigos, muy poderosos, están fuera del Estado, orquestando grandes demostraciones en contra del gobierno. Con este contexto la novela pretende oblicuamente proponer un Estado chavista que paradójicamente no está

constituido, un Estado amenazado que debe defenderse. Uno de ellos dice respecto a este momento de 2002:

> Pero es que nunca vamos a perder la condición de subversivos –dijo Leonardo–. No hay gobierno más subversivo que éste. Y esos criminales que tú ves conspirando ahora son los mismos que mataron a Gonzalo, a Yulimar, a Sergio, a todos ellos. Y tienen el mismo poder y los mismos recursos. Así que ponte las pilas, no te pongas a contar con que la policía te va a salvar ahora de la masacre y la coñaza. Cuidado si hasta se ponen a dispararnos otra vez si se pone la vaina fea. (92)

Con el claro propósito de responder a lineamientos ideológicos del gobierno chavista, Duque muestra una visión reivindicativa de la historia, de la izquierda y de las clases populares en correspondencia con el relato del Estado que resulta en muchas ocasiones en la producción de personajes planos, pues se extraña de ellos una desconfianza hacia el poder que no muestran hacia el poder chavista. Esto es muy contrario a toda la narrativa anterior del autor, que lo colocó como referencia de la literatura venezolana de los márgenes. Los personajes de las obras anteriores de Duque son ambivalentes, por momentos pesimistas, por momentos eufóricos; personajes que durante el Caracazo, evento que también trató el autor en otras obras, se esconden con mucho miedo de los cuerpos represivos o celebran el hecho de que pueden saquear y tener cosas que nunca han podido comprar; personajes que tienen relaciones al mismo tiempo con delincuentes, con maestros y con policías, por ejemplo.

Pero, en una lectura más detallada de algunas descripciones de *Tiempos del*

incendio, hay un giro completo a este problema en la novela. Los cuerpos heridos sugieren por sí mismos la necesidad de cuestionar cualquier ficción del poder y de concluir que el Estado siempre será violento y al Estado hay siempre que oponerse. Esta sería la distancia que respecto al Estado chavista se puede suponer en la novela, aunque ello no esté elaborado explícitamente. Es por esto que considero que las heridas y asesinatos son descritos en la novela con tanto detalle. Es la manera en que Duque, consciente o no, se mantiene fiel a lo que ha sido su propuesta narrativa anterior y que identifico como la visión de un Estado siempre fallido cuando se ve desde la violencia sufrida por los pobres.

En toda la obra anterior de Duque hay una constante intención de mostrar un Estado violento e incapaz de solidarizarse con las necesidades de la mayoría. Esto se manifiesta en su escritura a través de situaciones muy realistas, crudas y verosímiles. Susana Rotker, quien publicó estudios fundamentales sobre el origen y la evolución de la crónica en América Latina como *La invención de la crónica* (1992), dijo en un breve texto (2006) y refiriéndose a su labor como periodista, que Duque es de los escritores que mejor conoce la Caracas popular:

> Semana a semana, durante meses, Duque llevó adelante una cruzada única en "Guerra Nuestra" –publicada hasta hace pocos meses en *El Nacional*–, la única columna escrita con conocimiento profundo de lo que pasa en los barrios pobres de Caracas, la única con conocimiento profundo de una lógica que no es la de la clase media y la élite. (847)

Las crónicas de sucesos que Duque escribió para la prensa venezolana mucho antes de la publicación de *Tiempos del incendio*, han sido reunidas en los libros *Guerra nuestra.*

Crónicas del desamparo (1996-1999) (1999), *Guerra nuestra: crónicas criminales: 1997-1999* (2012) y *Cuadernos callejeros/ Comunes y extraordinarios (tres décadas de crónicas y reportajes) (tres décadas de semblanzas y testimonios*) (2008). Sus crónicas de viaje han sido publicadas en libros como *Vivir en frontera* (2004) y en *Barinas 12+1* (2014), esta última que también incluye testimonios, otros de los géneros frecuentemente publicados por el autor, como mencioné. En la publicación junto a Boris Muñoz de *La ley de la calle. Testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas* (1995) se transcriben testimonios de menores de edad involucrados con la delincuencia, por ejemplo.

En una primera etapa Duque trabajó para periódicos como *El Nacional*, *El Mundo*, *Tal Cual*, *2001* y *El Universal* y en revistas como *Imagen*, y luego expandió su ejercicio al periodismo alternativo y en plataformas como blogs o medios comunitarios, cuyos resultados han sido incluidos en compilaciones como *Del 11 al 13. Testimonios y grandes historias mínimas de abril de 2002* (2007) o *Historias sobrevivientes* (2013). En últimos años ha estado más interesado en mostrar y en debatir políticas relacionadas con el chavismo y en promover formas de participación popular como la creación de medios de comunicación alternativos que han encontrado apoyo en el gobierno chavista.

Pienso que aunque con el tiempo la escritura de Duque se fue alineando y simpatizando con el Estado, en lo mejor de su escritura predominan historias de individuos que se enfrentan a un Estado indolente, indiferente. Los protagonistas del grupo de relatos *Salsa y control* (1996) y de la novela *No escuches su canción de trueno* (2000), por mencionar su trabajo de ficción anterior, tienen encuentros y desencuentros con todas las formas de poder, incluidas aquellas vinculadas con el Estado, en donde estas siempre se muestran cuestionadas. Allí el Estado no es un ente sagrado, separado de los protagonistas e incontestable. Tampoco el poder. En *Salsa y control*, por ejemplo, algunos personajes son

familia de policías y los policías también viven en el barrio y se relacionan con estos y representan una constante amenaza para los personajes; en *No escuches su canción de trueno*, los protagonistas hacen tratos con empresarios que se aprovechan de estos.

Las primeras crónicas de Duque se enfocan en los crímenes sufridos por el sector pobre de la sociedad que en muy pocas ocasiones ve sus casos legales resueltos por los tribunales o sus demandas atendidas por el Estado. Sus crónicas rojas hablan de habitantes de las barriadas populares de Caracas que son asesinados en redadas policiales; cuenta casos de negligencia médica que los familiares no pueden denunciar porque reciben amenazas; habla de jefes y tribunales sobornados por los criminales. Los familiares de las víctimas, en general, son una y otra vez silenciados por los cuerpos de seguridad del Estado, por los médicos con conexiones poderosas y los políticos. Algunos personajes adoptan modos de violencia como forma de confrontar la indefensión del Estado. Sí hay algo de las víctimas que trágicamente puede hablar es su propio cuerpo: el cuerpo que registra la violencia del Estado desde las heridas y desde la muerte. Golpizas, autopsias, balaceras, cirugías, partos desatendidos. Y si acaso hay una crónica de la ciudad, es la que está compuesta de ese sistema social, político y judicial venezolano fallido. Esta es la Caracas cruda que nos presenta el autor, de manera que, él mismo admite, su narración también lo es:

> Una mujer llora en el funeral de su hijo; la última vez que fue visto con vida un par de Policías Metropolitanos lo introducían a carajazos en una patrulla. La mujer, que sabe poco de leyes, mucho menos de medicina forense e infinitamente menos de procedimientos para solicitar una exhumación, abrió la tapa del ataúd, levantó el cuerpo del muchacho y mostró un par de heridas impresionantes en los costados: ella quería saber si alguien podía explicarle

> qué relación guardaban esos feos agujeros y las contusiones en su casa con la "insuficiencia cardíaca" que, según el informe anatomopatológico, causó la muerte del joven (…). Nuestra obligación es contar esas historias, y no hay manera de contarlas (…) y que el relato suene bonito. La muerte tiene un solo nombre y es bastante desagradable. (*Guerra Nuestra* 8)

En *Tiempos del incendio* los protagonistas son de diversas clases sociales, la mayoría estudiantes universitarios o vinculados con la universidad, y la historia se enfoca en puntos y en personajes céntricos de la ciudad y no de las zonas periféricas, como en muchas de estas crónicas de crímenes. Además, los eventos históricos explorados aquí, son, como he mostrado, contados desde una visión empática con el poder, al menos con el tipo de poder definido como chavista, que gobierna en Venezuela desde 1999. Ya esta perspectiva alineada con el chavismo había sido expresada por el autor anteriormente, en trabajos más recientes, y no en ficción. En su blog *El discurso del Oeste*, por ejemplo, en donde Duque publica crónicas sobre el acontecer del país, el autor describe el Caracazo como un acto "de insurgencia (que) no se disipó nunca sino que se mantuvo latente" (2011) sugiriendo con ello que el chavismo es la continuación de esa rebeldía.

En el libro de relatos *Salsa y control* (1996), Duque también pone en escena las historias en el contexto del Caracazo. Allí todos los protagonistas son de los barrios populares y ven el acontecimiento con la confusión propia de un disturbio apenas iniciado. Sobre uno de los personajes y al inicio de las protestas el narrador dice: "a su casa habían llegado rumores a cuentagotas, detalles confusos, desproporcionados" (93). En el mismo relato de la cita anterior, el narrador dice que los personajes estaban preocupados porque escuchaban que el gobierno estaba "fabricando muertos" (95), y al mismo tiempo dice que por los saqueos había en el barrio, "una marejada feliz e incontenible" (95), ambivalencia

que mencioné párrafos atrás respecto a la obra anterior de Duque.

Entiendo que, al ser la novela *Tiempos del incendio* una historia con protagonistas militantes y vinculados con una agenda política, el punto de vista diferente está justificado. Entiendo también que esto se puede alinear con una escritura posterior del autor que refleja un interés más reciente en documentar una agencia y una confrontación más directa de los personajes con el poder. Pero al mencionar al gobierno chavista hacia el final de la novela, y con el cual los personajes son empáticos, del que dicen formar parte –"ahora estamos en el gobierno" (92) –, la novela contribuye con la apropiación por parte del *statu quo* de la historia: convierte un evento constituyente en un evento constituido, y los personajes resultan, en muchas ocasiones, o depósitos de la historia o prototipos de sujetos que luego, bajo el poder, serán domesticados.

Los personajes son, sobre todo, forjadores de la historia chavista que apenas se estaba construyendo, que el chavismo suele ubicar en los años en los que Chávez comenzó a hacer historia en el país, con sus primeras actividades subversivas en los ochenta. Uno de los personajes dice en una entrevista que el país en el que vivían en los ochenta era "un país en gestación" (18). Esta frase resume lo que el autor intenta reproducir sobre el discurso chavista en el poder: una visión de la historia moderna venezolana que comienza con el gobierno de Chávez. Se trata de un país que aún no ha nacido. Es por esto que en otra ocasión uno de los personajes dice que "la historia no es una vaina lineal y mucho menos limpia o en blanco y negro" (42), cuando recuerda que unos compañeros fueron apresados el mismo día que Chávez intentó el golpe de Estado a Carlos Andrés Pérez en 1992. Estas líneas sugieren que la reciente historia en Venezuela debe entenderse con un criterio que atienda a los antecedentes y a la conquista de la revolución encarnada en el gobierno

chavista, y que tome en cuenta solo los eventos y el punto de vista que se alinean con su sistema.

Aunque anecdótica por momentos y reflexiva por otros, con breves introspecciones sobre la infancia de los personajes o sobre su familia, los personajes de *Tiempos del incendio* tienen sobre todo un “deber revolucionario” (85), y todos ellos deben ser “fieles al propósito de encontrar algún resquicio por donde colar un discurso político” (83). En la descripción de las heridas, gráficas descripciones de las heridas, torturas y asesinatos de los protagonistas y sus compañeros, se muestran la realidad que supera la ficción política.

Proyectiles del Estado

Las actividades descritas por los protagonistas en la entrevista están atravesadas por descripciones que muestran de manera gráfica la violencia que estos y sus compañeros sufren durante sus actividades y por parte de los cuerpos represivos del Estado: “A Tábano le dispararon con una escopeta y le llenaron el abdomen de perdigones” (31); “[Asdrúbal] recibió también su ración de plomo en el pecho, en una nalga y en el cuello” (31); “[a Douglas] lo arrastraban chorreando sangre” (32). En estas imágenes el cuerpo se convierte en un signo, en un sí mismo, como lo define Jean-Luc Nancy (2003), sin estar mediado por los sentidos históricos y culturales. Esta es la manera en que Nancy entiende al cuerpo como evidencia y como una contraideología, si se quiere, y esta es la manera en que el autor de la novela encuentra una fuga del relato ideológico que reproduce una y otra vez en la obra.

Cuando Nancy propone el término “excritura” del cuerpo, en el que convergen las palabras escritura y existencia, hace una analogía entre el cuerpo como registro y la

escritura en sí misma, sin las interpretaciones y significados que se desprenden de esta. En este sentido, el cuerpo y sus marcas vendrían a ser la revelación de la realidad, esa escritura sin sus significados, sin sus interpretaciones, por ejemplo, como la interpretación ideológica de la izquierda que ha sido privilegiada en la novela. El cuerpo herido, mutilado, es entonces la crítica más certera a la violencia del capitalismo, pues como también afirma Nancy, el capital es un sistema de sobre-significación de los cuerpos: cuerpos traficados, transportados, desplazados, heridos (76). La novela, que es una reproducción muy rígida de la ideología chavista, tiene sin embargo esta fuga en donde los cuerpos son mostrados de manera realista y efectiva, en su máxima precariedad.

Sobre el cuerpo como evidencia de lo real, Roberto Esposito (2016) reflexiona sobre la herida como reverso de la historia. Esposito se refiere al ejemplo del ataque a las Torres Gemelas de 2001 y su frecuente interpretación como el "retorno de lo real". Este retorno, para el autor, revela la dificultad histórica del encuentro con la "cosa", con la realidad irreductible:

> Cuando se corre el velo que lo cubre —es decir, la red simbólica que añade la experiencia humana a la conexión de las relaciones sociales— lo Real se revela en su aspecto terrorífico (…). Despojado de su significado ulterior, comprimido en su propia inmanencia, lo real nos muestra su rostro mortífero. Siempre está un paso más allá de lo que somos capaces de soportar. (93-94)

En un episodio de la novela, un personaje de nombre Douglas es herido y arrastrado por la policía durante una protesta. Los entrevistados, que relatan esta historia, recuerdan

cómo la prensa reseñó las imágenes de Douglas siendo capturado y herido, lo cual fue titulado "la muerte de un encapuchado". La capucha es evidentemente símbolo universal de la protesta callejera, que alinea manifestaciones como las de los protagonistas con un anhelo global de justicia y de oposición al Estado, así como han hecho en la novela todas las referencias al contexto latinoamericano. También considero que este elemento, que nace con el propósito de la clandestinidad, de ocultar la identidad, sugiere que las categorías que nos hacen uno u otro tipo de ciudadano o partidario de una u otra ideología pueden borrar nuestra identidad, pero no el cuerpo, expuesto a esta violencia, lleno de heridas. Se describe el reportaje sobre Douglas de este modo:

> Eran cuatro fotos: en la primera está Douglas arrodillado detrás del poste del alumbrado; en la segunda, abandona ese inútil escudo y avanza hacia el pelotón de fusilamiento; en la tercera, se ve caído de costado, en posición fetal; en la cuarta, un funcionario de civil aparece a su lado disparando hacia nosotros mientras otro agarra a Douglas por las ropas y comienza a arrastrarlo. (32)

Como en el comentario de Esposito, la realidad monstruosa está aquí velada con las palabras, con el relato de los medios de comunicación, aunque en toda la novela esto se puede relacionar también con la red simbólica de la ideología chavista que se privilegia en la historia y que recubre, por así decirlo, los cuerpos. Esta es la trampa en la que suele caer la escritura que acepta ser fiel a una retórica política.

En varias ocasiones los personajes dicen que los medios de comunicación (uno de los adversarios, como mencioné) reflejaban la visión negativa de los sociedad hacia ellos:

"los encapuchados eran vistos como una plaga foquista que no iba a influir para nada en ningún movimiento revolucionario" (26). Del lado del poder y de la sociedad consumida por los medios burgueses había también entonces una despersonalización de la lucha; quienes ejercían estas acciones eran parte de una "plaga". La mención a la capucha es también muy elocuente a este respecto. La capucha es símbolo de este extrañamiento de los individuos, de la incapacidad tanto del Estado como de otras formas de poder de acercarse a la realidad de quien protesta. Absorbidos por la historia, como revolucionarios o como enemigos, las personas son construcciones, ficciones. Antes de ser cadáveres, ya están despersonalizados.

La segunda parte de la novela comienza con testimonios acerca de la captura y muerte de Gonzalo Jaurena, quien fue capturado por la policía y cuyo cuerpo herido fue luego abandonado en la puerta de un hospital. Este fragmento comienza con un reporte forense: "lesión en la vena cava y la arteria aorta y casi toda la sangre en la cavidad abdominal parcialmente coagulada" (54). El cuerpo herido y asesinado de Gonzalo es descrito de manera detallada. En otra descripción más extensa, se elabora el asunto:

> Herida por proyectil de disparo de arma de fuego, con orificio de entrada en la parte anterior de la región lumbar derecha, sin orificio de salida al exterior. El proyectil no penetró directamente a la cavidad abdominal sino que entra a la pelvis, donde produce lesión de los vasos ilíacos derechos tanto de la arteria como de la vena. Luego el proyectil ocasiona fractura de la cara anterior del hueso sacro y rebota, habiéndose encontrado en el meso del sigmoide. Esto indica que la dirección del trayecto intraorgánico del proyectil es de atrás hacia adelante, de derecha a izquierda y de arriba hacia

abajo (...). (56)

El cuerpo de Gonzalo, así descrito, es un mapa de la violencia estatal. La trayectoria balística sugiere también los espacios tomados por la violencia, estos lugares en permanente estado de excepción, como los concibe Giorgio Agamben (2003) donde la violencia está legitimada y al acecho. La trayectoria del proyectil descrita por el médico muestra el alcance, el despliegue y la manifestación del poder a través de su control sobre la vida y la muerte, como propone Achille Mbembe (2011). Este control total de la soberanía a través de la violencia es elocuente en la novela en esta y otras escenas similares: por una parte, la crudeza de estas descripciones se traducen en el espectáculo y en el terror actual de esa violencia (esto último se destaca por ejemplo en la muerte de Douglas reseñada en los periódicos, como mostré en la cita anterior). Por otra, las descripciones de las pesquisas forenses recuerdan la existencia de las disciplinas, de la racionalidad y de los profesionales al servicio del crimen del Estado.

Lo anterior así como el discurso forense, una tipología que el autor también usa en textos como sus crónicas rojas, tiene en la novela una función importante. Por una parte, considero que aquí tiene una función similar a la de la narración en forma de testimonio en cuanto a hacer más verosímil la novela como los son sus crónicas, como reflejo de la historia, de un episodio histórico de la violencia del Estado venezolano. El conocimiento forense se muestra como contrario a la subjetividad política, como parte de los “truth regimes”, pues hace una contribución que se entiende como “objetiva” a la interpretación de la violencia del pasado. Con esto, evidentemente, el autor quiere legitimar su versión de los acontecimientos.

El uso del lenguaje de disciplinas médicas recuerda al concepto de biopolítica, como se sabe desarrollado por autores como Michel Foucault (2008) y que este define como la racionalización de "los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas…" (359). El uso de estas regulaciones junto con el poder del Estado de decidir la vida y la muerte, tal como se evidencia en la novela, son explorados por Mbembe en su trabajo sobre la necropolítica. Mbembe considera importante pensar en el biopoder aunque cree que este no es suficiente para describir el control de la soberanía sobre la vida en los Estados contemporáneos:

> La noción de biopoder es insuficiente para reflejar las formas contemporáneas de sumisión de la vida al poder de la muerte. (…) En nuestro mundo contemporáneo, las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de mundos de muerte, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de muertos-vivientes. (75)

La cita de la autopsia de Gonzalo hace reiteradas menciones al proyectil que atraviesa su cuerpo. Si la política interfiere en la vida, con esta imagen se hace énfasis en que esa interferencia implica el control de la soberanía sobre quién debe vivir y quién debe morir. La vida está amenazada de ser atravesada por el proyectil: el armamento desplegado en estos perennes estados de excepción es clave para que esto se lleve a cabo, afirma Mbembe, quien define esto como la política de la muerte.

En varias ocasiones en la novela se sugiere la existencia de armamento del Estado que es tomada por otros grupos. En la novela se leen líneas como: "las armas del Ejército, desaparecidas de los cuarteles en 1992 y reaparecidas en las manos del pueblo organizado, de los grupos armados (…)" (46). Aunque estos grupos armados son los que se enfrentan al Estado, en esta cita se evidencia el control de éste más allá de los límites de sus organizaciones con la inserción de armamento, que luego fluye en todo el terriotrio, el espacio de la guerra. En lugares como este, recuerda Mbembe: "La guerra no tiene lugar entre los ejércitos de dos Estados soberanos sino entre grupos armados que actúan bajo la máscara del Estado, contra grupos armados sin Estado pero que controlan territorios bien delimitados" (64).

El autor parece estar consciente de este poder total del Estado cuando sus mismas armas son usadas por otros y por esto los personajes hacen hace mención a su gusto por hacer armas caseras en vez de usar las armas del ejército, como forma de separarse de este poder del gobierno sobre ellos y sobre sus actividades:

> Una vez hicimos un taller muy importante. Fuimos varios de nosotros a la casa de un camarada en El Jarillo para fabricar unos chopos caseros. Armas de fuego artesanales. Nos pidió que lleváramos tubos, madera, alambre, materiales varios de desecho. Tres días estuvimos allí, con el compa enseñándonos a armar aquellas pequeñas escopetas mientras nos hablaba justo de eso, del valor que tienen las cosas que hacemos nosotros mismos, las que se producen al margen de la industria y del sistema. Cada paso era un ritual: la limpieza del cañón, los amarres, el tallado de la madera; la forma y las medidas tenían que adaptarse a la anatomía de nuestras manos, así que

> eran armas *nuestras*: la cacha tenía que ser cómoda, amoldarse a nuestro cuerpo, porque la idea era que fuera una extensión de nosotros. (47)

Con esto, considero, el autor enfatiza la naturaleza de grupos como los de los protagonistas como máquinas de guerra opuestas al Estado, diferenciación válida pero que omite una reflexión sobre las consecuencias de la guerra sobre otros sectores indefensos, que es lo que se puede concluir de una lectura como la de Mbembe. Al respecto se extraña no solo en la novela sino en la retórica del chavismo en general que es reproducida allí, las consecuencias negativas para los pobres de la existencia de grupos armados en los barrios, que se adueñan de territorios y que provocan confrontaciones en los vecindarios, por ejemplo, a pesar de que en efecto contribuyen con una ruptura de la hegemonía estatal.

Las heridas son un relato paralelo a la nostalgia y a la idealización de la historia alineada con el chavismo. El cuerpo así no muestra un futuro posible para las víctimas pero revela, denuncia al menos una tragedia inmediata e irreducible a las diferencias de las ideologías. En la novela se relatan algunos pasajes que hablan de otros aspectos de los personajes como aquellos que se refieren a Gonzalo Jaurena y su temprana atracción por las actividades de los grupos de izquierda en Caracas, y su actitud temeraria ante la cercanía de los cuerpos de seguridad que despertaba tanto admiración como sorpresa en sus compañeros, y la descripción de su cadáver y sus heridas parece tan importante como todo lo anterior, detallada y extensa. Con esto entiendo que tangencialmente el autor está consciente de la urgencia de esta denuncia más allá de la subjetividad política e ideológica, y para ser fiel al relato chavista no problematiza ni cuestiona al Estado explícitamente, pero sugiere el problema de su existencia por medio de las heridas descritas en la obra y causadas por las fuerzas del poder. Con la historia del padre de Gonzalo y su tortura en

Uruguay, que ocupa un extenso fragmento, esto se hace aún más evidente.

Después del fragmento de la descripción del cuerpo de Gonzalo asesinado, se narra la historia de sus padres en Uruguay, con especial atención en la captura y tortura de su padre militante, contada en primera persona, y la posterior huida de la familia a Venezuela, cuando Gonzalo tenía apenas diez años de edad. La historia se traslada de la Caracas de los ochenta al Montevideo de los setenta. El padre relata cómo fue acusado de Tupamaro, capturado y sometido a torturas. Recuerda las vejaciones sufridas durante su captura, poniendo especial atención en el dolor y las múltiples alteraciones de sus sentidos durante su cautiverio, como citaré a continuación. En este episodio, las heridas dejadas por la violencia del Estado, su constante amenaza como Estado de excepción, y esta forma minuciosa y extendida de describir las heridas y las marcas del cuerpo, llega al límite.

Este intertexto de la historia del padre uruguayo de Gonzalo tiene, en primera instancia, el mismo propósito ideológico de los eventos exteriores a Venezuela, relatados y recordados por los personajes, en lo que Ernesto Laclau (2005) define como una cadena de equivalencias. En su conocido trabajo sobre el populismo, Laclau define como equivalencias el resultado de articular diversas demandas insatisfechas por parte de uno de los polos del conflicto político: “la producción de significantes vacíos con el fin de unificar en cadenas equivalenciales una multiplicidad de demandas heterogéneas” (195). La producción de un “pueblo”, como destaca Laclau, es un ejemplo clave de esta operación, como en la novela ocurre con la constante mención al pueblo y que reúne a todas las personas en oposición al Estado y a las élites: el pueblo venezolano en constante amenaza de los policías, dice uno de los personajes (38).

En la novela la cadena equivalencial es también construida a partir de la izquierda en la región latinoamericana. La historia de los padres de Gonzalo, "discretos militantes de izquierda" (59), inserta la ideología de los protagonistas desde una perspectiva más amplia y en solidaridad con la región. Como mencioné anteriormente, en la novela hay una constante apelación al contexto global al momento de la implementación de las políticas neoliberales y las luchas en contra de éstas impulsadas en varios países.

A través de esta historia del padre de Gonzalo se alude también la lucha de los Tupamaros y la persecución del Estado, con lo cual se hace de igual modo equivalencia con la naturaleza de los grupos a los que pertenecen los protagonistas. Dice la madre de Gonzalo recordando sus últimos años en Uruguay:

> Campeones de la simplificación, los gobiernos derechistas del continente se las arreglaron para meter a los militantes de todas esas variaciones de la izquierda en una sola bolsa, y el gobierno uruguayo adoptó gustoso la fórmula: izquierda es comunismo, comunismo es guerrilla, guerrilla es Tupamaro y Tupamaro que se deje capturar debe morir, pasarla muy mal o primero esto y después lo anterior. (59)

Se desprende de la cita anterior una conciencia del autor de estas equivalencias, que él denuncia: señala la simplificación, la generalización de los movimientos etiquetados como de izquierda, denuncia la persecución general y la agenda regional de los gobiernos derechistas. Esta era ciertamente una condición de gobiernos latinoamericanos de entonces, como recuerda Jean Franco (2013): "When challenged by the guerrilla movements of the 1960s and 1970s, the military, already powerful, took charge of what it termed 'the war

against communism' and resorted to extreme terror and blanket repression not only of militants but also of their supposed supporters (6)".

Aunque Héctor, docente como su esposa, no participa en las actividades subversivas de los Tupamaros, es asociado con estos y arrestado en su casa. Es trasladado a una institución militar en la que pasa dos meses enclaustrado. Estos datos acerca de Héctor y Miriam son importantes en la novela porque hablan de la generalización que comenté, y también del terror y del exceso de los gobiernos anticomunistas en Latinoamérica, de la persecución y de la creación de un enemigo que incluía a personas que ni siquiera estaban involucradas en actividades violentas.

De hecho, la definición generalizada referente a los Tupamaros es muy elocuente aquí, pues no solo tiene que ver con relacionar la lucha de los protagonistas con muy conocidas guerrillas urbanas de Latinoamérica: como "tupamaros" eran llamados los insurgentes en Caracas por la policía, como recuerda Ciccariello-Maher, en un evidente ejercicio de generalización. En Venezuela también existe el Movimiento Revolucionario Tupamaro venezolano, fundado en 1992, una de las fracciones armadas más conocidas hasta la actualidad, y que luego ha sido considerado como un colectivo armado de defensores radicales del chavismo. De esto no se hace mención en la novela.

Todas estas referencias son breves, sin embargo, en comparación a la minuciosa descripción que el padre de Gonzalo relata sobre su tortura y que entonces coloca de nuevo al cuerpo y sus heridas como el relato paralelo en la novela, así como desafía la subjetividad política que se desprende de la ideología de los personajes. Con la tortura se anula la condición política del padre de Gonzalo y se sobrepone su condición material,

corporal. Como afirma Elaine Scarry (1985), en la tortura el dolor ocasiona que toda la realidad del torturado, incluso en lo que concierne a su militancia o a su familia, se anule en detrimento de su dolor: la tortura resiste y hasta destruye el lenguaje, propone la autora: "physical pain—unlike any other state of consciousness—has no referential content. It is not of or for anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectification in language" (5). Héctor describe en la novela esta anulación a través de la violencia ejercida sobre él:

> El pesado instante en que piensas en el dolor físico que vendrá y dejas de pensar en tu familia. Miriam, Gonzalo y Andrea en el olvido; duró un segundo o una fracción, pero *dolía*. Dolía saber que el dolor de la carne o su anuncio podían hacerte relegar durante esa inmensidad de tiempo el dolor y el terror por la suerte de los tuyos. (61)

Aunque la anécdota de la tortura está directamente relacionada con las políticas anticomunistas, el mensaje subyacente es que, bajo las formas actuales de poder, todos los cuerpos están amenazados. En este tipo de violencia, aunque la ideología haya sido la razón inicial de la captura, esta queda suspendida pues, como sugiere Joseph Pugliese (2013), la tortura "installs itself on the very absence of the ethical, on the reduction of the other to a mere resource that can be exploited" (2).

Héctor relata varias de las técnicas usadas por sus torturadores: "con los ojos vendados me trasladaron a otra habitación. Me juntaron y ataron las muñecas detrás del cuerpo. Sentí como fijaban la venda sobre mis ojos y los amarres de las muñecas con cinta adhesiva" (62); "me clausuraron los oídos con parafina" (62); "me ataron las piernas a la

altura de los tobillos y las rodillas" (62); "estaba acostado sobre una malla o red, probablemente parecida a las de las porterías de fútbol" (63); "me colocaron algún instrumento frío. Luego una mano se posó en el lado izquierdo de la nuca, un paño o esponja frotó mi rostro" (65). La práctica de la tortura, como se evidencia en el testimonio de Héctor, lleva hasta el límite de lo real, de lo concreto, la naturaleza del cuerpo, por un lado, y la violencia e impunidad del Estado, por otro, en lo que Pugliese define como el cumplimiento y la convergencia de un conjunto de operaciones biopolíticas, "the site upon which militarized and medicalized violence intersect in order to further the biopolitical production of a docile body" (131), por ejemplo.

En este sentido, la violencia en el cuerpo de Héctor y el acto de la tortura, su teatro, sus actores y los espacios que toma, se conforman como una parte muy real del estado actual del poder, su violencia legitimada y sus práctica en donde convergen varias de sus acciones sobre los cuerpos. El escenario de la tortura es un escenario de operación del Estado despojado de la pantalla política, es ese horror sin la red simbólica al que se refiere Esposito. De esta manera de la novela subyace una crítica general al Estado contemporáneo y sus modos de violencia tal como se entiende en la actualidad, aunque el autor pretenda hacer una distinción del Estado chavista.

Héctor también pone énfasis en la distorsión de los sentidos producto del encierro y de las vejaciones. Con el cuerpo inmovilizado, los ojos vendados y la parafina en los oídos, reconoce que está siendo ejercido sobre él un "aislamiento sensorial" (63): "hasta entonces yo había oído hablar de esto como si se tratara de algún mito o acontecimiento lejano o remoto. Pero ya no era remoto ni lejano ni improbable: allí estaba y era mi tortura. La que me tocó en desgracia" (63). El aislamiento también produce una distorsión del paso del

tiempo, y el dolor y la constante exposición a la violencia llegan al límite de anular todos los sentidos, como expresa el personaje:

> Extrañamente, no desarrollé como cabía esperar los sentidos del olfato o el gusto. De hecho, nunca identifiqué el contenido de los platos o envases. ¿Estarían llevándome acaso alguna especie vegetal o animal no reconocible? Tal vez. Tampoco me perturbaba demasiado el olor de las sustancias que mi cuerpo expulsaba de vez en cuando. Me molestaba al principio, sí; luego se convirtió en una presencia o ausencia más. (64)

Si bien, como bien recuerda Edward Peters (1996), el aislamiento sensorial es ejercitado en la tortura "with the deliberate intention of triggering pain mechanisms" (129), de esta cuestión en la novela subyace una reflexión acerca de la relatividad del tiempo y de la percepción de la realidad, y por lo tanto otra manera de cuestionar las ficciones, de desmontar grandes ficciones políticas como la de la izquierda privilegiada en la novela: Héctor, quien se introduce en la novela como un simpatizante de la izquierda en Uruguay, se convierte con la tortura en "alguien" que deja de comprender lo que le rodea:

> Se acercaron, me dijeron algunas cosas; descubrí con terror que no entendía lo que me decían. No era sordera, por el contrario, sentía los sonidos amplificados y con una especie de eco potente e incontrolable; era algo más pavoroso: mi cerebro no lograba procesar aquellas voces, y las mías propias me parecían lo bastante extrañas e inútiles para comunicar idea alguna. (66)

La otra ficción que también se muestra relativizada a partir de los actos de violencia del Estado es la del sujeto y de todas las categorías que igualan o diferencian a unos sujetos

de otros, como en las oposiciones basadas en filiaciones políticas. El torturado se ha vuelto un cuerpo y ha dejado de ser un ciudadano. En la novela la anulación de Héctor queda evidenciada no solamente en la extrema crueldad física sufrida en su tortura sino en su posterior libertad "condicional", que no permite que ni él ni su esposa vuelvan a trabajar, ni puedan permanecer en su país, tal como lo relatan. En fin, si hay algo en común que supera a cualquiera de las otras filiaciones es la de ser cuerpos amenazados, expuestos a formas de poder que violentan impunemente.

La fosa común

Los protagonistas de la novela son primordialmente un *nosotros* que existe en conflicto con un *ellos*, un "nosotros, militantes de la Desobediencia Popular" (37). Un nosotros que es contrario a la policía, "instrumentos del enemigo" (28); un nosotros definido como "venezolanos en el trance de combatir un régimen monstruoso" (28). Cuando uno de los personajes recuerda a un compañero que escribía literatura, se citan dos poemas en la novela, ambos escritos en la primera persona del plural: "¿qué somos sino los destinados a preservar una pequeña llama?" (26), en uno de ellos; "nosotros que aprendimos que para vencer a la noche hay que conocer la oscuridad" (27), en el otro:

> Nosotros que hemos aprendido a desconfiar de la felicidad. Nosotros que nunca tendremos casa ni paciencia ni olvido/ Nosotros que amamos los incendios, que conocemos el antiguo arte de navegar sin estrellas, que solo buscamos el punto extremo donde permanece el relámpago/ Nosotros que despreciamos a los místicos y a los soñadores. Nosotros que combatimos el mal con el mal. Nosotros que aprendimos que para vencer a la noche hay

que conocer la oscuridad. Nosotros los que, a pesar de todo, seguimos siendo peligrosos. (27)

Este poema es otro de los pocos momentos en los que siento que se revela una exploración más vivida, más expresiva, de la relación con la subversión y con la violencia. Luego de esto, sin embargo, la entrevista continúa con una pregunta de Mariana respecto a qué era lo que diferenciaba a los entrevistados del resto del país, a lo que ellos contestan: "éramos la ultraizquierda" (27). De nuevo, encuentro que esto sería menos problemático si los personajes no se alienasen al final de la historia con el gobierno chavista. Se trata de filiaciones fluctuantes, significantes, pero que con la mención al chavismo al final se domestican.

En ocasiones los personajes muestran una conciencia de esta limitación, como si no es solo su cuerpo herido el que revela la ficción de las filiaciones políticas, sino que sus pensamientos se rebelan por momentos contra su propio destino, es decir, su destino como personajes a ser depósitos de este discurso de la soberanía. En varias ocasiones confiesan que darle contenido político a los disturbios representaba una dificultad, "pero era nuestro deber intentarlo" (82). Esto responde a la necesidad de los personajes de estar unificados, de ser la encarnación de la voluntad del líder de la Revolución Bolivariana. Es por esto que las veces en que los personajes describen a las personas que participaron en el Caracazo lo hacen con base en la misma unidad, como un *pueblo*.

Las personas que participaban en los disturbios son vistas por los protagonistas como "un pueblo desbordado que (..) dio clases de resistencia y valor" (84). A la vez, se sugiere que este pueblo tiene necesidades y demandas que se alinean con la crítica de los

protagonistas al neoliberalismo, que es un pueblo engañado (78-80), con luchas y anhelos históricos (82). La pobreza en la novela se menciona en relación con el origen de algunos personajes – "éramos gente de barrio, proletarios, pobres e hijos de gente pobre" (21)– aunque más enfáticamente, a mi parecer, se equipara con la revolución: "la violencia revolucionaria, la violencia de los pobres, no es apta para muchachos güevones" (70); "para los oprimidos, luchar no es limitarse a existir, sino cumplir con la alta misión de asaltar el poder por cualquier vía" (60). En este sentido la imagen de los miles que participaron de los disturbios como el Caracazo, y que ciertamente fueron en su mayoría habitantes de las barriadas populares, responde a una idea de pueblo unificada –la nación Revolucionaria en este caso– y deja de lado, en apariencia, la complejidad de los sectores caraqueños subordinados que se resiste a una unificación, a una categorización. La Caracas que Duque conoce muy bien ha quedado aparentemente relegada por el discurso político.

Aunque lo intuyen, los personajes no desarrollan aquello más irracional en las motivaciones de los disturbios, acaso se colocan momentáneamente en conflicto consigo mismos, con la parte de ellos mismos que de cara a los conflictos tiene respuestas políticas y con la parte de ellos que reconoce motivaciones más difíciles de racionalizar. Por ejemplo, en el fragmento preliminar de página y cuarto al que hice referencia el narrador dice: "sí, viejos, estoy metido en esas vergas y por favor más respeto cuando hablen del movimiento: somos revolucionarios, no facinerosos" (13). Luego, unas líneas más adelante el mismo personaje dice: "y entonces me di cuenta de que algo, al menos en esa parte de los discursos, me hermanaba con esos coños, con los Doce: la vocación por el nado a contracorriente" (14). Este "prefacio" es clave pues plantea cierta ambivalencia de los personajes respecto a la acción de calle como política o como una respuesta irracional.

La resistencia en el lenguaje de los personajes se manifiesta pues en estas menciones alusivas al “placer del disturbio” y lo propio parece ocurrir con algunas breves ocasiones en que ven a las personas de los disturbios también con cierta ambigüedad. Las personas que salieron a las protestas del Caracazo son para los personajes, en efecto, un pueblo heroico y por momentos son también una “multitud desbordada” (84), un “movimiento telúrico” por el que los personajes intentan “colar un discurso político” (83).

El concepto de “multitud” como contraposición al concepto de pueblo ha sido desarrollado en muchos debates sobre las posibilidades políticas de formas colectivas contemporáneas como las protestas,[22] en donde los disturbios se definen como manifestaciones que abarcan extensiones de cuerpos, que son inmanentes y que problematizan categorías como la ya mencionadas de pueblo, o la de sociedad civil. Suscribo el énfasis de Jodi Dean (2016) en que la multitud no debe entenderse como un sujeto político per se sino como una manifestación colectiva que demanda repensar aspectos como la organización, la resistencia y los espacios de intervención, y que en formas como la protesta o los disturbios genera también preguntas sobre alianzas, significados, similitudes. Estas definiciones sugieren la necesidad de pensar en los disturbios y las protestas, como el Caracazo, a través de aspectos que relativicen y problematicen categorías políticas. Uno de esos aspectos gira en torno al cuerpo, que por una parte es el centro de las operaciones del Estado biopolítico, y por otro puede ser también su desafío, como bien sugiere Esposito (2016):

> El cuerpo ha llegado a ser cada vez más la cuestión en juego para los intereses competidores —de naturaleza ética, jurídica y teológica— y, por lo

[22] Como en los autores que trabajan con el concepto de multitud y que menciono en la Introducción.

> tanto, el epicentro del conflicto político. Sin embargo, esta nueva centralidad del cuerpo puede conducir a consecuencias diferentes e incluso opuestas, es decir, de un tipo excluyente o bien inclusivo. (17-18)

Encuentro el rol del cuerpo en multitudes como los disturbios importante, no solo en lo que concierne al contacto entre los que salen a las calles, como en el Caracazo, en las infinitas posibilidades de encuentro, sino también, desgraciadamente, como marca de los abusos de las varias fracciones que se juegan el poder. La fracción que queda más expuesta a esta denuncia es obviamente la del Estado, cuyas armas y cuerpos represivos durante el Caracazo asesinaron, hirieron, torturaron y persiguieron a miles. La otra fracción que propongo también se encuentra expuesta en cierta medida son los rebeldes que luego servirán a la soberanía chavista, representados por los protagonistas. La necesidad de responder al ideario de lo que será el gobierno chavista dificulta una reflexión de los personajes sobre la violencia que atestiguan sobre los cuerpos de sus compañeros y los pobres que protagonizan los disturbios. Algunos de esos pobres, algunos de sus cuerpos que sufrieron la violencia del Caracazo ni siquiera han sido recuperados, lo que enfatiza su invisibilización y la urgencia de pensarlos. También los cadáveres son regulados por el poder.

Familiares de desaparecidos durante el Caracazo habían escuchado que por motivos sanitarios los muertos eran transportados y vaciados en hoyos comunes en un área que se conoce como "La Peste", en un sector apartado del Cementerio General del Sur en Caracas. Después de muchos esfuerzos y de mucha presión nacional e internacional sobre el gobierno, un grupo de familiares logró que se llevara a cabo una exhumación en La Peste en 1990, que ellos mismos supervisaron y en cuyo proceso participaron activamente. Los

primeros hallazgos revelaron que los cadáveres estaban dispuestos de forma desordenada en bolsas negras y que separados por una capa de tierra se encontraban otros restos en bolsas blancas gruesas (COFAVIC y PROVEA, 1990-1991). Se supo que eran enterrados tanto cuerpos que no habían pasado por la morgue como otros que de allí debieron transportarse a las fosas por falta de espacio y por su estado de putrefacción. Las pericias en La Peste concluyeron además que muchos de estos cadáveres eran de fechas anteriores al Caracazo, indigentes o cuerpos que nunca fueron reclamados. Según la Corte Interamericana de Derechos Humanos ("Caso del Caracazo", 1999), de 130 exhumaciones, solo 68 cadáveres habían muerto según investigaciones entre febrero y marzo de 1989.

El Cementerio del Sur fue construido en 1876, y alberga tumbas de personajes ilustres y obras de arte, y fue nombrado en 1982 Monumento Histórico Nacional con jerarquía jurídica. Hoy día es un lugar muy deteriorado, en donde la gente suele ser asaltada y en donde las tumbas son profanadas. En este lugar tan representativo del fracaso modernista del país sigue existiendo La Peste, y allí continúan siendo depositados muertos en montones, que resultan de enfrentamientos entre bandas "delictivas", como cuenta un testigo que trabaja en el cementerio ("Mayor fosa común", 2017). En este sentido, La Peste constituye no solo un evidente prueba de la aniquilación del Estado venezolano en el Caracazo, sino también un macabro repositorio de la vida precaria de varios períodos históricos bajo varios gobiernos del país, incluyendo los gobiernos chavistas. Constituye una suma de la política que ejecuta de manera evidente a la población, a través de la violencia directa, de la regulación de mecanismos que controlan o disponen de los cuerpos, o de su manera de generar las condiciones para que estos mueran o sean abandonados.

En la portada de la revista caraqueña *Elite* del 5 de marzo de 1991 aparece el titular "¿Dónde están los muertos de 'El Sacudón?'" (fig. 9). Con ese nombre también se conoce

al Caracazo, cuyos muertos, aún, no tienen un número oficial. El gobierno de aquel entonces reconoció un número de muertos por debajo de 300 mientras que algunas cifras extraoficiales sugieren que los muertos rondan los miles (López Maya, 2005). La desaparición de los cadáveres es una de las prácticas más comunes de la que son víctimas las familias más empobrecidas. Esto se debe, entre otras cosas, a la indiferencia, lo que Mbembe llama "los cuerpos sin vida convertidos en simples esqueletos" (64) durante las masacres. El capital ha convertido los cuerpos en desechables. Pero también el cuerpo herido es la mayor de las pruebas, verdad irrefutable, de estas prácticas, y por lo tanto ocultarlos es común.

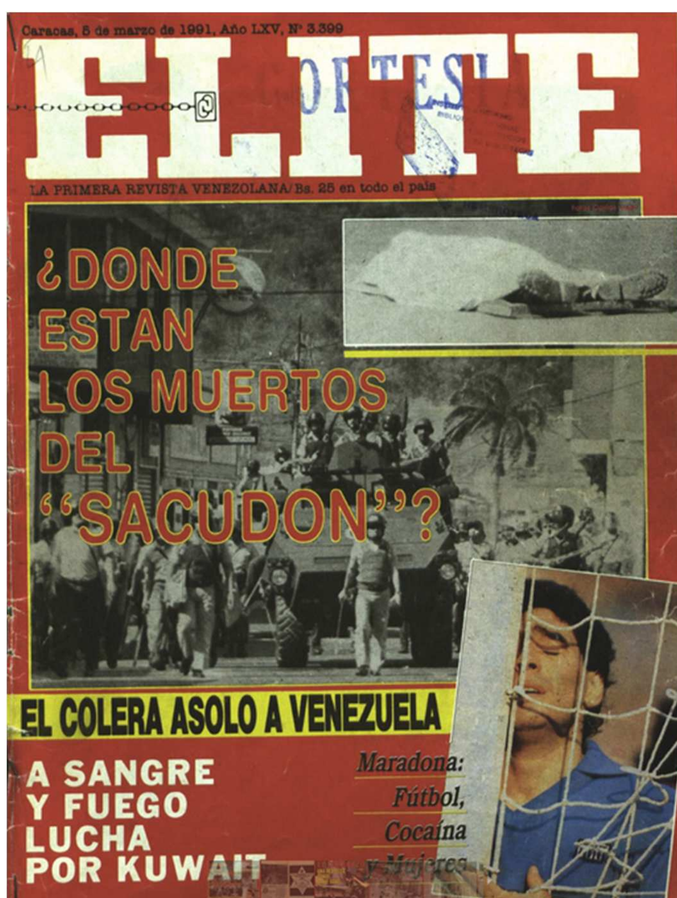


Fig. 9. Portada de la revista Elite, marzo 1991, año LXV, número 3399. Biblioteca Nacional de la República Bolivaiana de Venezuela, Centro Nacional de Preservación Documental.

En un arco temporal de decesos aparentemente amplio mostrado por las pesquisas forenses, La Peste compone un tramado de las diferentes formas de control de la vida por parte de la maquinaria del Estado en las últimas décadas: cuerpos azotados por el hambre, por la violencia social, e incluso cuerpos anónimos arrojados en montones cuyo destino incierto puede provenir de tantas otras prácticas ocultas del poder, que según lo que dice el cuidador del cementerio parece que aún se llevan a cabo. Con esto quiero decir que un episodio como el Caracazo tiene esta triste ambivalencia: muestra por una parte el poder constituyente de las clases populares y a la vez su aniquilación impune. El descubrimiento de las fosas comunes en La Peste recuerda que después de la muerte las clases menos privilegiadas siguen sufriendo del estigma de la indiferencia, de la invisibilización.

En *Tiempos del incendio* esa otra condición a la que se exponen las personas, la violencia sobre sus cuerpos y su desaparición, está en apariencia desplazada a favor de un discurso político reivindicativo, en el que los pobres y los subversivos encontraron después, en el gobierno chavista, lo que han esperado por décadas. Hablar sobre esa condición trágica y más sombría pero muy real resultaría problemática para la retórica chavista y para su reproducción en la novela en relación con una épica del pueblo vivo que ha visto cumplidas sus expectativas con la emergencia del chavismo en el poder. Mi conclusión es que si bien el crimen no fue ejecutado por el chavismo, la soberanía, como la que ahora le pertenece al chavismo, siempre violenta los cuerpos.

Respecto al Caracazo, señalan Julie Skurski y Fernando Coronil (1991) "death was the occasion to *imprint* upon the poor their marginality to civilized society [...]. The morgue was the site for the encounter between the poor and their own invisibility" (325) (cursivas

mías). Duque pierde la oportunidad para la reflexión acerca de esta amenaza a las clases populares en el Estado contemporáneo, porque resulta que el Estado en el contexto de su novela es ahora un Estado chavista. Lo que considero es que, si bien no explícitamente, con las descripciones de los cuerpos en la novela encontramos una correspondencia entre Duque y esta afirmación de Skurski y Coronil. El Caracazo fue una de las tantas ocasiones que reveló esta amenaza constante.

Luego de los disturbios, fue en los barrios pobres en donde el Estado continuó *imprimiendo* con balas y persiguiendo y arrestando con el pretexto de mantener el orden. Algunos autores como Alejandro Velasco (2015) han documentado testimonios que reflejan que las peores memorias de los habitantes respecto al Caracazo son de los días posteriores, durante las redadas del ejército y de la policía. Por muchos años las marcas de las balas se podían ver en algunas fachadas de edificios de barrios como el 23 de Enero.

Las heridas descritas hasta el límite en la obra de Duque son entonces la manera en que el autor sugiere esta realidad inaprehensible por el lenguaje de la política, aun cuando en su novela hay un claro propósito de privilegiar un discurso reivindicativo que unifica y relativiza a las clases populares. A través de sus heridas los personajes de *Tiempos del incendio* han mostrado que mientras el Estado elimine las identidades y las diferencias tanto en su construcción aparentemente reivindicativa de "pueblo", como en su sistemático abandono de las clases más expuestas a la precariedad y a la violencia, solo los cuerpos seguirán siendo la evidencia y su capacidad de agencia seguirá siendo limitada o atravesada por el poder y sus narrativas.

Tiempos del incendio plantea que el clamor popular materializado en aquellos disturbios, con el Caracazo como protagonista, encuentra su emancipación en el chavismo en el poder diez años después y, por lo tanto, el evento por sí solo se presenta como

incompleto, como vacuo en sí mismo, sin la existencia de la retórica chavista que lo justifique y que le dé significado. En este sentido la novela tiene el mismo problema de la gobernabilidad en relación con la historia, en donde algunos eventos del pasado son eliminados o son reescritos bajo un lente ideológico rígido y unilateral, que ignora las fugas, las ambivalencias, los contrastes.

Los gobiernos manipulan la reescritura de los eventos en favor de justificar e invisibilizar su violencia. Esto también puede ejercerse sobre los testimonios de otros, vigilados, amenazados o circunscritos a las leyes y a los regímenes de la verdad, de lo bueno y de lo malo. Otros cuyos discursos están aparentemente liberados de la autoridad y en los que no hay en lo absoluto un cuestionamiento del poder.

CAPÍTULO 3

Pelo malo (2013) de Mariana Rondón

Una historia en el 23 de Enero

En la primera escena de la película *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón (Barquisimeto, Lara, 1966), Marta, una mujer que vive en un barrio pobre de Caracas, está limpiando una casa de una familia rica, en compañía de su hijo Junior. La casa es iluminada, espaciosa, de colores claros. A diferencia del resto de los escenarios que vendrán después, con televisión aludiendo al chavismo y con fachadas llenas de propaganda chavista, todos estos espacios que habitan y recorren los protagonistas, esta casa de gente rica luce como despojada de estas imposiciones políticas y de la constante vigilancia del Estado que se revela a través de imágenes, objetos e iconografía en la zona pobre.

Esta es una de las pocas escenas fuera del barrio popular 23 de Enero y de otras zonas en su perímetro, en el oeste de Caracas. Es también el único momento en el que Marta ejerce de trabajadora doméstica, un oficio que se revela después que es algo temporal: Marta acababa de perder su trabajo como vigilante de seguridad, que hacia el final de la película logra recuperar tras muchos intentos. Este oficio de vigilante de Marta es obviamente muy elocuente respecto a lo que es el protagonismo en la película de la vigilancia activada por el poder. Además, introduce la relación muy tensa entre Marta y su jefe en su trabajo de vigilante, un hombre inescrupuloso y a través del cual se muestran otros modos de jerarquía, vigilancia y castigo.

Estando en esta casa rica, Junior le dice a su madre que quiere ayudarla con la limpieza. Ella accede, y le da instrucciones para limpiar el jacuzzi del cuarto principal. Marta abre el grifo del jacuzzi y le dice a Junior que lo limpie con un trapo, mientras ella se va a otra habitación. Poco después de que la madre sale del baño, Junior se quita la ropa y se mete en el jacuzzi. Flota en el agua, abre los brazos, cierra los ojos, sonríe; la travesura es un evidente momento de placer (fig.10). Entonces es sorprendido por una mujer que parece la dueña de la casa, y que muy molesta le reclama a Marta que su hijo está dentro de su jacuzzi. La mujer también está vestida de blanco como la casa. La cámara la apunta brevemente y desde la misma altura apunta luego a Junior, asustado, desnudo, descubierto, con una ligera angulación en picada que manifiesta la fragilidad del personaje respecto a la autoridad, que en este caso es la mujer rica.

Marta saca a Junior del jacuzzi con nerviosismo y también con molestia; se marcha con su hijo, infiriéndose que no van a volver. De este modo la vigilancia y la sanción no están exentas, al menos para los protagonistas, en este espacio que se muestra como sublime. Se pueden entender estas primeras escenas de la película desde lo más obvio: que los protagonistas fueron echados porque no pertenecen a ese lugar entendido en un sentido amplio, como paradigma de las dos clases sociales de los protagonistas y de la dueña de la casa. En relación con lo que creo que es un tema central en la película, esto es, la vigilancia y la sanción, quiero entender estas escenas iniciales como una demostración de otro tipo de poder que parece fuera del Estado y que también regula la vida de las clases populares, en la forma de dueños, jefes y patrones, y como élite favorecida –por el Estado mismo, por ejemplo– en todos los aspectos de la sociedad. Estas formas de vigilancia, de castigo y de violencia, manifestadas en la película, serán desarrolladas en este capítulo.

Cuando van en un autobús de vuelta a casa y en dirección al oeste, al otro extremo de la ciudad, en una escena con tomas abiertas de la autopista de Caracas llamada Francisco Fajardo –una autopista importante respecto a la simbología de la película, como explicaré–, es evidente la tensión entre la madre y el hijo, que el espectador puede creer que se debe a la travesura de Junior en el jacuzzi. Muy pronto se descubre que es la atmósfera usual entre ambos personajes: en toda la película madre e hijo se muestran hostiles el uno con el otro.

El conflicto entre ambos se centra en que Marta cree que su hijo es gay y eso le molesta mucho; cree que debe "curarlo" –esto lo habla con un médico– y en muchas ocasiones responde a los acercamientos de Junior de manera aún más violenta y condenatoria, rechazándolo. Como se verá, este poder disciplinante de la madre resulta como alienación de las lógicas de la masculinidad del Estado, un Estado que en ese contexto es chavista. Marta regaña a Junior por peinarse el cabello constantemente, por tararear canciones, por bailar, por verse en el espejo e, incluso, dependiendo del día, por mirarla. Todo esto genera una respuesta similar en Junior, un niño de nueve años cuya única figura adulta en casa es la de Marta, y quien entonces responde de manera similar a ella, volteándose con molestia para ocultarle la cara cuando esta lo ve, por ejemplo.

Madre e hijo son incapaces de comunicarse más allá de estos gestos violentos, separados por largos e incómodos silencios, con miradas y breves acercamientos que sugieren que quieren relacionarse de otra manera, que en ocasiones hay algo que quieren comunicarse, pero que no saben cómo hacerlo. Así como a veces Junior se acerca como queriendo tocar cariñosamente a la madre o decirle algo, en unas pocas ocasiones esta lo mira también con cierta ternura. Esta dinámica crea una expectación y una tensión muy bien lograda, en la que el tiempo y el espacio parecen suspendidos en el horizonte de estas miradas y en la ausencia de palabras entre ambos. La cámara enmarca frecuentemente los

dos rostros juntos (fig. 11), mirándose de frente de manera condenatoria o mirando hacia lados opuestos, como huyendo el uno del otro. Dichas tomas crean esta expectativa de una comunicación que no logra llegar a un destino diferente.

Las imágenes de los exteriores muestran el contexto histórico que atraviesa la intimidad entre estos dos personajes. Estas suelen estar caracterizadas por paneos,



Fig. 10. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.



Fig. 11. Tomada de *Pelo malo*, Mariana Rondón, 2013.

travellings y otros movimientos de cámara que muestran escenarios amplios. En algunos casos este movimiento se da con el fin de seguir a los personajes, como en las muchas ocasiones en las que la madre está caminando en la calle haciendo diligencias. En otras ocasiones el movimiento ocurre porque los personajes están en transporte público trasladándose en la ciudad, y la cámara subjetiva muestra lo que ellos ven desde las ventanas del autobús. En este caso, los paneos suelen bordear calles abarrotadas, así como los enormes bloques del barrio, con ventanas estrechas, multiplicadas a lo largo y a lo ancho, que se muestran cuando el autobús está entrando al perímetro de la zona en donde los protagonistas viven (fig. 12).

Estos aspectos sugieren que los personajes se ven a sí mismos como insignificantes, frágiles o perdidos frente a estos escenarios enormes y aglutinados. Con estas estrategias visuales, el espacio se presenta como abrumador e intimidante, lo cual se corresponde, me parece, con el enorme protagonismo histórico que el barrio ha tenido, en comparación con

la historia individual, íntima, específica de los protagonistas. La historia de este importante sector popular de Caracas que los protagonistas habitan y recorren, es importante para entender el alcance de esta ambivalencia entre la relación de los personajes y la dimensión histórica y colectiva puesta de manifiesto en los escenarios de la película.

Pelo malo está escenificada en el 23 de Enero, un sector emblemático de las clases populares de Caracas y que además ha tenido un lugar relevante en la retórica de la revolución popular chavista. Se trata de un gigantesco proyecto habitacional concebido por el dictador Marcos Pérez Jiménez en 1955, llamado inicialmente 2 de diciembre,[23]y que se construyó para reubicar a las personas que vivían en ranchos –como se



Fig. 12. Tomada de *Pelo malo*, Mariana Rondón, 2013.

[23] Esta fecha es elegida para conmemorar la elección de Pérez Jiménez como presidente, que se ha convenido en ver como fraudulenta (Velasco, 2015; Blackmore, 2017). La elección se da luego de que el presidente Rómulo Gallegos sufriera un golpe de Estado y una Junta militar organizara unas elecciones de dudoso proceder, en las que se nombra a Pérez Jiménez, uno de los militares que lideraron el golpe, como presidente. Como explicaré en breve los residentes cambiaron luego el nombre del sector por 23 de Enero, para celebrar la caída de la dictadura de Pérez Jiménez.

conoce en Venezuela a las casas improvisadas–, con el objetivo de modernizar la ciudad y de transformar las áreas pobres en crecimiento por la movilidad de campesinos e inmigrantes a la capital. La necesidad de reconfigurar los espacios como entrada de Caracas a la modernidad, produjo un discurso en el que los barrios pobres muestran el lado precario de la sociedad. Como afirma Lisa Blackmore en *Spectacular Modernity. Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela* (1948-1958) (2017):

> Ranchos were insignia for the "backward" culture the leaders promised to uproot. By consequence, alongside the construction plans for housing, the regime declared a *Batalla contra el rancho* (a battle against ranchos).The urban poor and their homes of wooden and bajareque (tapia) walls, palm roofs, and dirt floors were declared "a serious social, urban, and aesthetic problem," which should be expunged from the modern landscape. (53)

El 2 de Diciembre fue un proyecto "dramático", al decir de Alejandro Velasco (2015): "over 9,000 apartments distributed among 56 superblocks and 40 four-story blocks in a space covering three square kilometers, divided into four phases scheduled for successive inaugurations, on 2 December 1955, 1956, 1957, and 1958" (79), que en su total albergaría a unas 75 mil personas.[24] El vecindario tendría además teatros, parques, plazas, centros comerciales, centros deportivos, iglesias, escuelas, clínicas, estaciones de policías y

[24] El último censo de 2011 hizo una proyección de habitantes del 23 de Enero tiene un promedio de ochenta mil habitantes y que mantiene un número similar hasta la actualidad. El de Caracas es de aproximadamente 2 millones, por lo que el 23 de Enero representa el 4% de la población total de la capital. El documento oficial del censo se puede consultar a través de este enlace: http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/distritocapital.pdf. La proyección se puede consultar a través de este: http://www.ine.gov.ve/index.php?option=com_content&view=category&id=98&Itemid=51

bomberos, como también señala el autor. Aquí serían trasladadas las personas de los barrios pobres que estaban siendo demolidos por el gobierno.

El sector es conocido no solo por constituir un gran número de personas de las clases populares de Caracas, y por ser la realización de aquel criterio de la modernidad a la que se sumaron países como Venezuela, sino también por su rol, un poco después de su inauguración y en lo sucesivo, en coyunturas políticas en las que los pobres se opusieron a las fuerzas del Estado y reconfiguraron al país. Por ejemplo, el día que la dictadura de Pérez Jiménez sufre un golpe de Estado en 1958, los residentes de este sector se manifestaron en apoyo al derrocamiento en las calles, en una demostración elocuente de agencia frente a un discurso político que como desarrollaré mostraba a estas personas más bien como pasivas.

El 23 de enero de ese año Pérez Jiménez huye del país, consolidándose así el golpe, y por esto es que los habitantes renombraron el sector, en conmemoración a esta fecha que acabó con la dictadura en Venezuela. Luego de esto, los apartamentos aún vacíos del proyecto fueron ocupados, y los espacios abiertos fueron usados para construir casas, todo esto por sus propios habitantes. En las décadas siguientes, el sector ha sido considerado un lugar importante de conquistar por candidatos de partidos tradicionales y al mismo tiempo un lugar de organización política de base y de políticas radicales. Por otro lado, ha sido lugar de operaciones de grupos antiestatales como la guerrilla urbana y los "colectivos", grupos armados de defensa de los barrios y que están asociados al chavismo, como expliqué en la Introducción. Sus habitantes han tenido un rol protagónico en diversas protestas a lo largo de su historia y en expresiones de descontento popular remarcables como el Caracazo de 1989.

En vista de este protagonismo político y radical del sector, para el chavismo el 23 de Enero simboliza un antecedente y un lugar fundamental de la revolución popular que el

movimiento llevó al gobierno. En prensa es común ver calificativos del sector como "el bastión del chavismo": en efecto, el barrio es un punto fundamental del apoyo del sector popular al movimiento, esto manifestado en diversas demostraciones como las electorales.[25] El 23 de Enero tiene también un gran protagonismo en la creación de la figura mítica de Chávez. Fue allí, desde un cuartel militar ubicado en el sector, donde Chávez dirigió el intento de golpe de Estado a Carlos Andrés Pérez en 1992, golpe fallido que sin embargo lo dio a conocer en todo el país, considerado a partir de entonces el héroe que intentó derrocar a un Presidente con baja popularidad. En ese mismo cuartel, llamado luego el Cuartel de la Montaña, descansan los restos del líder tras su muerte en 2013. El sector ocupó una gran parte de la ruta de su multitudinario funeral. El cuartel también funcionó como academia militar, oficina de gobierno chavista y Museo Militar. En el 23 de Enero, además, votaba Chávez.

De este modo, el 23 de Enero suele también ser visto como el lugar del nacimiento del chavismo: lugar en el que el líder de la Revolución protagonizó un intento de golpe cívico-militar contra el neoliberalismo y gracias al cual se divulgó su movimiento. Luego sería también conocido como el lugar que custodia los restos del líder. En el transcurso del chavismo en el poder, el 23 de Enero ha sido además el lugar en donde se iniciaron y desarrollaron varios de los programas sociales del gobierno, como indico en la Introducción, y en donde se han desarrollado varios grupos que lo apoyan, y, al mismo

---

[25] Afirma Alejandro Velasco (2015): "Election returns from nationwide contests consistently located the neighborhood as one of the three major areas of electoral support in Caracas for Chávez and progovernment candidates" (363), y continúa en un pie de página: "For instance, in 2004, during a recall referendum called by opponents, Chávez received 69% of support in the 23 de Enero as voters rejected the recall, the third-highest percentage of support among 22 parishes in Caracas. In congressional elections in October 2004, Chávez's party, then called the Movimiento Quinta República (MVR), obtained 90% of the vote in the 23 de Enero, the fourth-highest percentage. Finally, in the 2006 Presidential elections, the 23 de Enero returned 76% for Chávez, again the third-largest margin of support in Caracas" (457).

tiempo, se ha mantenido como un sector de conflicto para el poder incluso en el contexto del chavismo, como muestra Velasco: Unsurprisingly, the 23 de Enero and its residents once again stood as centers of conflicting support for and dissent from the Bolivarian Revolution's underlying promises of greater participation, combining, as they long had, both street protest and the vote to reflect their own vision of democracy (50).

En este gigantesco espacio reconfigurado por sus habitantes, de gran protagonismo histórico y constante tensión, transcurre la historia muy íntima contada en *Pelo malo*, que narra la complicada relación entre Junior y su madre Marta, quienes, junto a un bebé, segundo hijo de Marta, viven en un apartamento de uno de los bloques del barrio. Entiendo la relación tal como está mostrada en la película como muy influenciada simbólicamente por el entorno, es decir, por la manera en que la película construye los escenarios, introduce los espacios, concibe plásticamente las acontecimientos. Al mismo tiempo, la historia de los protagonistas simboliza en muchos aspectos la visión de la película que problematiza los significados políticos aplicados al barrio. La película hace una crítica, como explicaré, a la generalización en torno a un sujeto popular común, revolucionario, del chavismo, por ejemplo.

La película *Pelo malo* de Mariana Rondón –directora, guionista, productora y artista plástica venezolana– recibió mucha atención, obtuvo varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales como la Concha de Oro del Festival de San Sebastián (2013),[4] siendo esta la primera película venezolana en obtener dicho galardón. Si bien esta es una película que al decir de Javier Guerrero (2015) se inserta en una tradición de *films* de "desmedidas ansiedades nacionales" (n.p.), afirmación que parece sugerir que la película está repitiendo, para el crítico, una fórmula gastada, encuentro que esta película propone de

manera original una ambivalencia simbólica, constante, entre lo particular y lo colectivo. Lo visual en la dimensión pública explica en varios aspectos la dimensión privada y viceversa, por ejemplo. Además, la película tiene como logro, en mi opinión, una ambivalencia muy natural entre el exterior ruidoso y abarrotado y la intimidad de los personajes, silenciosa y lenta.

Para Boris Muñoz (2013) esta película presenta un escenario postapocalíptico, cuyas tensiones y tramas se diluyen en la búsqueda de supervivencia en la vida diaria. Entiendo que su visión sugiere cierta correspondencia con mi propuesta, que señala la existencia de dos dimensiones, lo particular y lo colectivo, como dos aspectos muy diferenciados respecto a sus características estéticas y que sin embargo están en constante intercambio. Uno y otro planteamiento estético se sustentan aun en sus características opuestas –lo ruidoso y lo silencioso, por ejemplo–para construir simbologías en una y otra dimensión, me parece: lo colectivo sugiere sensaciones de intimidación, insignificancia, orfandad en los personajes; la conducta condenatoria de la madre, el televisor encendido con noticias sobre el chavismo, sugieren el alcance de la vigilancia desplegada en las calles en lo privado.

Aquello que Muñoz entiende como postapocalíptico, creo que puede pensarse como el fracaso de la modernidad que ambiciosamente construyó la dictadura, mostrado en la película en varios aspectos que giran alrededor de los protagonistas: desorientación y soledad respecto al entorno, que también se traduce en la imposibilidad de los personajes de resolver su conflicto. Como se ve a lo largo de la película, la sociedad contribuye con que Marta no logre superar los obstáculos. En este sentido, la historia es un recordatorio constante de aquella ficción de progreso basada en vivir en los edificios del 23 de Enero.

Como recuerda Blackmore "against the stigmatizing connotations of miseria (squalor) and misdemeanor linked to the Batalla contra el rancho, the superblocks were lauded as the true face of modernity" (55-56).

La intimidad de Junior

La película muestra como común a la historia personal y al entorno la presencia constante de la vigilancia. En la historia familiar esto se manifiesta en dos aspectos: se presenta como intervenido por los juicios y la vigilancia de la madre como reproducción de la sociedad y el Estado patriarcales y heteronormativos a los que pertenece, y por la vigilancia manifestada por el Estado mismo, de manera explícita en las imágenes del chavismo en el televisor. En los espacios públicos, la vigilancia se manifiesta en el protagonismo que la película da a la propaganda e iconografía del Estado y otras formas de poder alienadas con éste desplegadas en vallas y fachadas de la zona. En este capítulo pondré atención en las características visuales de algunas de estas iconografías que la película muestra.

Poder, vigilancia, censura, lo privado intervenido por lo público, son temas que están entonces en constante correspondencia entre la historia personal y el contexto socio-histórico mostrados en la película. Ahora bien, como contrapartida a esta vigilancia en común, la exploración identitaria de Junior apunta alegóricamente a una resistencia. Es decir, la exploración sobre su identidad de este niño de nueve años simboliza la resistencia política característica del barrio. Como explicaré, Junior pelea hasta el final por su derecho a explorar y a identificarse fuera de los parámetros que le son constantemente impuestos, la manera en la que debe actuar y en la que se debe vestir porque es un varón, como le dicen en repetidas ocasiones. También apunta Rebecca Jarman (2019) que esta resistencia de

Junior puede entenderse como una resistencia a categorías totalizantes impuestas por el poder: "Junior's unsettling presence in El 23 undermines territorial concepts of a united political subject that can be said to work according to a similar logic of polarised thinking and dichotomous structures" (173). Dichas totalizaciones y sus desafíos recuerdan a la visión de la dictadura de Pérez Jiménez de los pobres como masa que debía ser recolocada, así como a la posterior respuesta y reconfiguración de sus habitantes, respectivamente. Este desafío también puede entenderse respecto a generalizaciones que se siguen usando respecto al barrio, como en el caso del chavismo.

Pienso que la película sugiere una resistencia a categorías totales en el contexto del chavismo en el poder que reducen las diferencias y las alternativas de las clases populares, esto con el fin de construir un colectivo sujeto chavista. En una visita a la iconografía desplegada en el barrio, en parte mostrada en la película, se evidencia esta constante apelación a los habitantes del sector como unidad que responde a nociones afines a la revolución chavista que ahora gobierna: una unidad manifestada en una sola definición posible: somos los de Chávez, como una valla que abarca toda la parte superior de uno de los bloques (fig. 13); somos una unidad que atiende a la de un *pueblo* jamás vencido, como indica un mural en uno de los bloques (fig. 14). La definición de pueblo en este sentido, como se sabe, es muy frecuente en la definición de las personas como una unidad social que sirve a la soberanía. Una construcción como intento de dar un nombre a una "plenitud ausente", tomando las palabras de Ernesto Laclau (113).



Fig. 13. Foto: Alejandro Cegarra. Hanna Dreier, "Venezuela's poor rejected socialists, now fear eco", The San Diego Union-Tribune, 2015, https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-venezuelas-poor-rejected-socialists-now-fear-2015dec08-story.html



Fig. 14. Tomada de Randolph Borges, "Los bloques del 23: cómo Pérez Jiménez quiso controlar a los comunistas", Supuesto Negado, 2020, https://supuestonegado.com/bloques-del-23-plan-perez-jimenez/

En este capítulo analizo la relación entre los protagonistas y los aspectos visuales de la película basándome, por un lado, en estas alusiones a las categorías totalizantes, a estas manifestaciones políticas de la "plenitud", y a las formas de vigilancia del cumplimiento de estas por parte del poder. La construcción estatal de pueblo requiere atender a formas de identidad que pasan por dicha construcción: lo masculino, lo revolucionario, por ejemplo. La vigilancia puesta de manifiesto en la película señala constantemente la atención a que se cumplan estos roles, y al castigo cuando se desafían. En la película, como ya señalé, se manifiestan también estos desafíos, estos modos de resistencia, sobre los que pondré igualmente atención. Otro aspecto importante a observar en la película es su énfasis en la condición material de las figuras de poder, de sus símbolos, y por lo tanto de la vigilancia directamente ejercida por el Estado. Aquí esta vigilancia está siempre manifestada en forma de objetos –como los de las figuras 13 y 14–, lo cual enfatiza esta existencia de la soberanía que se ha definido como invisible en su dimensión humana, la reducción de lo político a lo material, a lo despersonalizado.[26]

La manera en que la película muestra el entorno apunta constantemente a este problema de la generalización de las personas por parte del *statu quo* político. Por ejemplo, hay muchas escenas dentro de autobuses, que siempre están llenos de personas que lucen indiferentes, inexpresivas, que poco se comunican entre sí. Por un lado, este entorno se corresponde con la relación distante entre los protagonistas. Pero además, y creo que esto ocurre en todas las escenas exteriores, esta indiferencia sugiere también alineación, sugiere una pérdida de individualidad o de creatividad: todos miran hacia el mismo lado o caminan en la misma dirección.

---

[26] Me refiero a lo propuesto por autores como Jacques Derrida (1995) sobre el poder del soberano en su invisibilidad, sobre lo cual hablé en el capítulo sobre la obra de Deborah Castillo.

De esta manera, la indiferencia de las personas sugiere que ellas responden a una voluntad que no es la propia, como si hubiese un poder superior que las hace actuar a todas del mismo modo. Con este tipo de escenas, la película sugiere una visión despersonalizada de los ciudadanos, como equivalentes a las categorías totalizantes, en tanto artificios del Estado que reducen y excluyen individualidades y diferencias. Junto con la iconografía chavista y de otras formas de poder alineadas al chavismo, la película propone que el 23 de Enero, desde el punto de vista del poder, se muestra como lo que fue en sus inicios: un proyecto con el que se pretendió establecer una forma única, regulada, totalizante de las clases populares, y que continúa en vigilancia.

Hay otros tratamientos del entorno en la película que apuntan a esta despersonalización de los individuos. Las frecuentes tomas a la autopista Francisco Fajardo, y llena de tráfico, es un ejemplo de esto. Esta enorme autopista une dos áreas de Caracas que suelen definirse en oposición, un área de los ricos, otra de los pobres.[27] Es por esto que es la escena que viene inmediatamente después de que los protagonistas salen de la casa rica, pues destaca el regreso de estos al otro extremo de la ciudad. El hecho de que se aluda constantemente a esta vía que une a la ciudad plantea también esta visión totalizante

[27] La autopista Francisco Fajardo, también construida por Pérez Jiménez, es una importante vía de 28 kilómetros que conecta al oeste con el este, lo cual tiene también una importante carga simbólica, pues el oeste y el este de Caracas suelen verse como dos sectores diferentes, uno de clase popular y otro de clase alta, respectivamente. Es necesario aclarar que esta división geográfica es cada vez más una percepción general, como también lo advierte Manuel Silva-Ferrer (2014), pues la ciudad se ha ido transformando y con ello la ubicación de diferentes sectores en términos de clase. En el este hoy día existe el barrio conocido como Petare, considerado uno de los *slums* más grandes de Latinoamérica, por ejemplo. Silva-Ferrer afirma que sin embargo "esta división fue subrayada durante el período de dominio de Hugo Chávez por la mayoritaria identificación del municipio Libertador, que abarca todo el oeste de la ciudad, con la revolución bolivariana, y de los municipios del este con sus opositores" (105). Aunque es ciertamente la de Caracas una realidad más compleja en términos geográficos, la diferencia este-oeste respecto a las clases sigue siendo una percepción manifestada incluso en generaciones jóvenes. En un documental de una chica de 22 años llamado *Caracas, ciudad de despedidas* (2012), muy polémico por su visión parcializada sobre el fenómeno migratorio producto de la coyuntura política a través de entrevistas a jóvenes de clase acomodada, un chico de edad similar dice: "yo ni siquiera soy caraqueño, soy.. un bicho del este, del este".

de las personas que obedecen a un Estado. No es que la película borre diferencias como las de clase, y creo que esto se advierte con las primeras escenas antes descritas de Marta como trabajadora doméstica. Lo que creo es que la película pone énfasis es en esa fluctuación, circulación de términos como nación o pueblo revolucionario que han servido a los diferentes gobiernos. En las tomas de esta autopista con tráfico los autos se ven organizados rigurosamente en líneas, apenas avanzando, y estas imágenes se intercalan con la de los rostros indiferentes de los personajes y de los protagonistas en los autobuses que forman parte de estas filas.

Aunque he mencionado que en la película se plantean relaciones de poder diferentes al Estado, hay un constante recordatorio de la omnipresencia de éste, al menos en los espacios públicos y en la casa de los protagonistas, espacios que apuntan a la clase popular. En otra de las tomas de esta autopista, un vendedor ambulante, de pie entre dos vías, está vendiendo banderas, y de pronto se ve ondeando la de Venezuela. Es una toma muy breve, que podría pasar desapercibida, pero que sugiere que una de las categorías totalizantes a la de todas estas personas alienadas es la de nación, que sirve a la soberanía estatal.

Otra de las tomas de la autopista ocurre a la altura de la base área militar de Caracas,[28] que enfatiza la presencia de los gobiernos militares de Chávez y Nicolás Maduro, y recuerda también el estatuto militar de gobiernos como el de la dictadura de Pérez Jiménez. El control y excesivo protagonismo de las fuerzas armadas en los gobiernos chavistas que han estado en el poder en Venezuela desde 1999 es un aspecto muy señalado. Alberto Barrera Tyszka y Cristina Marcano (2004) ejemplifican esta hegemonía militar en el chavismo con aspectos como la militarización de espacios tradicionalmente civiles –

[28] Se trata de la Base aérea Generalísimo Francisco de Miranda, popularmente conocida como La Base Aérea de La Carlota.

tradicionales desde el derrocamiento de la dictadura militar en 1958–, como la administración de los militares en proyectos de bienestar social o la instrucción militar añadida a los programas escolares; Javier Corrales y Michael Penfold-Becerra (2011) definen al gobierno de Chávez como de un "militar bent" indiscutible; Margarita López Maya (2016) destaca la simbología militar en la ideología chavista:

> Desde temprano, lo militar jugó un rol central en su simbología, ya que el movimiento se originó en los cuarteles, si bien siempre se presentó como una alianza cívico-militar. Luego de las duras confrontaciones políticas de su primer gobierno, el imaginario militar comenzó a prevalecer sobre el civil. (63)

En este sentido, la simbología militar en el contexto del chavismo apunta al poder del Estado, a su visión totalizante a través de aspectos como identidades nacionales, y a su vigilancia. En la película, la naturaleza militar del gobierno no solo se manifiesta en el espacio público o en las imágenes que aluden a lo colectivo, sino también en relación con la historia particular de Junior. En un centro fotográfico en el que Junior quiere tomarse fotos vestido de cantante, el comerciante le sugiere que se vista de soldado como los otros niños, y le muestra una foto de un niño con uniforme (fig. 15). De este modo, el Estado vuelve a intervenir en el espacio reducido del protagonista. Esta escena apunta también a algo que es común en toda la historia: el rol de las personas como transmisores de la ideología del Estado y como agentes de su vigilancia, como se evidencia en el personaje que trabaja en el centro fotográfico.



Fig. 15. Tomada de *Pelo malo,* Mariana Rondón, 2013.

Junior no encaja en ninguna parte, en ningún rol, y es así como a través del personaje se sugiere una provocación a esas totalizaciones del sujeto nacional y del sujeto popular. Las categorizaciones del Estado venezolano chavista reproducen una visión de roles como el masculino asociado con lo militar, o el popular asociado con un sujeto revolucionario. En imágenes del 23 de Enero también se hace constante alusión a una identidad revolucionaria asociada a soldados y a líderes chavistas, y que sugiere que sus habitantes deben también ser militantes, sacrificarse y defensa a la patria (fig. 16).

Junior se niega a disfrazarse de soldado como le sugieren; se niega hasta el final de la película a cortarse el cabello como le pide su madre; se niega a ponerse un disfraz que le hizo la abuela, Carmen, porque dice que es ropa para mujeres. Carmen, que los protagonistas visitan un par de veces, es el único personaje que en la historia parece manifestar empatía con la búsqueda identitaria de Junior, aunque luego se rebela que su

principal motivación respecto a esto es generar un conflicto con la madre, y convencerla de que Junior se mude con ella para que no esté sola.



Fig. 16. Foto: Federico Parra. Mariana Zúñiga, "Cómo vive la crisis venezolana el principal bastión chavista de Caracaz", Univisión noticias, 2016, https://www.univision.com/noticias/citylab-politica/como-vive-la-crisis-venezolana-el-principal-bastion-chavista-de-caracas

Como mencioné, otro elemento que considero es esencial respecto a estas categorizaciones del Estado en varios momentos de la historia, es el énfasis en la película de la dimensión materialista y deshumanizada de ese poder en varios gobiernos y respecto a clases populares como las del 23 de Enero, que crea espacios, estructuras y objetos o que se vale de estos para contener a las personas y al mismo tiempo para vigilarlas. Lo material en las fachadas y en los grafitis se presenta como lo único concreto respecto a la soberanía, y anula subjetividades políticas como las del Nuevo Ideal Nacional del perejimenizmo –como llamó el dictador a una doctrina de acciones del gobierno que propuso, como mostraré, una

racionalización del medio físico y de las clases pobres–, o el Hombre Nuevo del chavismo –término adoptado por los gobiernos chavistas en sus propuestas de transformación a un socialismo del siglo XXI–. Desde los gigantes edificios hasta la propaganda política, el poder se reduce aquí a sus objetos y a sus monumentos, que además en algunas ocasiones están casi en ruinas.

La película muestra que los gobernantes solo se manifiestan en objetos que materializan sus deseos políticos, y que su poder a su vez se manifiesta en las personas como agentes, que vigilan y que se encargan de reproducir sus regulaciones. Desde la madre y la abuela de Junior, hasta el jefe de Marta, ejercen coerciones que responden a las imposiciones sociales. Así, los personajes paradójicamente reproducen este medio deshumanizado, en el que las personas son categorías artificiales y en el que los gobiernos se manifiestan a través de las cosas, en una constante vigilancia. En las páginas siguientes analizaré en detalle estos roles de los personajes como reflejo de la autoridad del Estado y de otras formas de autoridad asociadas con este. El análisis hace énfasis en la manera en que la película muestra el barrio y en estrategias visuales que contribuyen con una simbología de la vigilancia y de la coerción de los personajes. En la tercera parte del capítulo, hago énfasis en la simbología de la propaganda chavista y de grupos asociados con el chavismo para luego elaborar una conclusión respecto a esta supremacía de la vigilancia estatal y su crítica en la película.

Marta, vigilante

Todos los personajes que rodean a Junior cumplen de algún modo con el rol de autoridad respecto a él. Las más cercanas son mujeres, supeditadas a una dominación mayor como la del Estado, cuya forma paradigmática es patriarcal. Las mujeres en la

película reproducen y obedecen a una autoridad mayor, con privilegios que ellas no tienen. Marta, por ejemplo, no tiene con quién dejar a su hijo pequeño mientras resuelve su situación laboral, ni tiene dinero para pagar a alguien que se encargue de él pues está desempleada; esto hace que su búsqueda de soluciones respecto al dinero sea mucho más complicada. Marta es viuda, perdió al padre de sus hijos por asesinato, como se infiere de una conversación entre ella y su suegra Carmen, abuela de Junior. La abuela dice respecto al padre de Junior "Ay, si mi hijo estuviera todavía…", y compara a Junior con éste: "él es distinto, él no tiene armas, él solo quiere ser bonito y arreglarse". Esto muestra nuevamente, por cierto, cómo se reproduce una visión estereotipada y restringida respecto a la identidad de Junior, incluso en personajes como la abuela que parecieran empatizar con su exploración.

En otro momento la abuela le muestra a Junior un disfraz de cantante que le está haciendo, pues Junior había expresado sus deseos de vestirse como tal. Cuando la abuela le da la sorpresa de que le hizo un disfraz, una camisa con flecos, larga (fig. 17), que parece un vestido, y se la pone a Junior, dice "ese es un disfraz de cantante… ¿viste?, ¡qué bello te ves!", a lo que Junior dice: "¿no está muy largo?" Y la abuela responde "eso está bien así… ¡te quiero ver cantando!". Junior, viéndose en el espejo, dice: "esto es un vestido… esto es un vestido y yo no quiero un vestido… ¡yo soy un varón y no voy a usar tu vestido!".



Fig. 17. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.

Las mujeres son vigilantes con vidas precarias, que cumplen con parámetros de una soberanía reguladora que no resuelve ni da alternativas a sus propias carencias, a sus propios problemas. Marta no solo tiene problemas económicos, sino que no encuentra una ayuda efectiva para comunicarse con su hijo. Esta dificultad de personas como Marta se muestra muy enfáticamente en una visita al médico. Un día va a un consultorio y le pide consejos a un doctor respecto a Junior. Marta le dice que está preocupada, y que se siente culpable de que su hijo sea gay. Ella cree que ello es consecuencia de la falta de cariño a Junior cuando este era un bebé. Con evidente ansiedad le dice al médico que necesita ayuda porque su hijo es "raro". El médico le dice "¿raro cómo? ¿Se porta mal? ¿Es rebelde?" Ella contesta: "canta, se peina todo el día… yo quiero saber si por eso él es marico". "¿Él le dijo eso?" –dice el doctor-. "No" –responde ella y continúa: "Él va a sufrir, ¿verdad?". Luego de esto el médico le dice "señora, usted tiene que pasar más tiempo con sus hijos … sáquelo a pasear… yo le recomiendo que busque una figura masculina, que él tenga un ejemplo, que

él vea que puede existir una relación de amor entre un hombre y una mujer". Marta, por cierto, sigue el consejo del médico, y lleva a su jefe a su casa, con el que tiene relaciones sexuales en la sala mientras Junior observa desde su cuarto, con la puerta parcialmente abierta.

Con lo anterior se plantea que Marta no tiene acceso a una ayuda profesional carente de prejuicios, machismo, desconocimiento, torpeza. La precariedad del personaje se manifiesta también en su exclusión a un sistema que la apoye de manera adecuada. El sistema al que ella tiene acceso lleva al máximo nivel la segregación y la crueldad, legitimados por una instancia profesional como la médica. Marta en este sentido es una persona abandonada por la sociedad y por el Estado que al mismo tiempo la usa como depositaria de nociones como ideal nacional, pueblo o revolución, o como agente de vigilancia.

Es estos espacios interiores –la casa de Marta y Junior, la casa de la abuela Carmen, el consultorio médico y la casa rica en donde Marta trabajó limpiando– se manifiesta la autoridad como extensión –y en algunos casos más bien como subordinación– de ese poder estatal que se hace explícito en los lugares públicos con la propaganda y la iconografía chavista y de grupos aliados con éste. Otro ejemplo de los espacios interiores como espacios de agencia del poder es la casa de una vecina de Marta y Junior, en donde vive una niña de edad similar a este. Este espacio introduce otro régimen de identidad muy poderoso en Venezuela, esto es, el régimen manifestado en la fascinación del país en los certámenes de belleza, con los cuales la niña vecina está también obsesionada.

Junior y esta niña son amigos, se encuentran en varias ocasiones en las zonas comunes del edificio o en el apartamento de ella para jugar. Mientras Junior dice querer tomarse una foto vestido de cantante, la niña dice querer tomarse una foto vestida de

concursante de belleza. Junto con Junior va a la tienda de fotografía del vecindario, ella con un vestido y pidiéndole al fotógrafo que la retrate como una concursante de belleza (fig. 18). El hombre le pone entonces una corona y le muestra en una computadora un fondo para la fotografía que simula un escenario de un concurso. Estos dos niños están obsesionados con hacerse fotografías porque es un momento en el que los colegios están en proceso de tomar la foto escolar. La fotografía como medio de identificación de los personajes y como modo de identidad de las personas activado por el sistema educativo es también muy elocuente respecto a lo que propongo como énfasis de la película en la imposición de roles y la artificialidad de las categorías a la que están sometidas las personas. Tomar una fotografía y hacerlo con determinado atuendo implica una actuación y la creación de un escenario que simbolizan estas imposiciones de la vida diaria.

La niña amiga de Junior pasa los días viendo concursos de belleza en televisión, tarareando las canciones de los certámenes e imitando a las concursantes. En Venezuela, donde los concursos de belleza son una obsesión nacional, las niñas suelen jugar y soñar con ser concursantes desde pequeñas. El país está lleno de academias que enseñan a las niñas a modelar, y los concursos suelen ser eventos importantes televisados con alto rating Evidentemente aquí se está manifestando este gigantesco régimen de control y totalización respecto a un ideal nacional (Ochoa, 2014).

Así como he mencionado en la Introducción y desarrollo aquí, hacia el final, la importancia de los llamados "colectivos" como otra forma de poder, que terminan funcionando como una soberanía alternativa (aunque concluyo que desde cierta perspectiva se superponen a la soberanía estatal, la absorben), lo propio puede considerarse respecto a los concursos de belleza en Venezuela. Aquí, las reinas de belleza son también líderes de la misma importancia que los gobernantes, si se quiere, pues son parte de un sistema de

liderazgo que reafirma la lógica heteronormativa del Estado. El sistema es incluso releído a la par de las transformaciones del poder por parte del chavismo. Por ejemplo, recientemente la organización Miss Venezuela se ha tenido que enfrentar a acusaciones de que poderosos gobernantes y empresarios asociados al chavismo auspician a las concursantes a cambio de favores, y de que tanto estas como sus organizadores están vinculados con actos de corrupción del gobierno. Detalles de esta trama salieron a la luz en un libro muy controvertido de la periodista Ibéyise Pachecho (2017).



Fig. 18. Tomada de *Pelo malo*, Mariana Rondón, 2013.



Fig. 19. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.

La madre de la niña obsesionada con ser Miss Venezuela también reproduce cánones de belleza. En una de las escenas dentro del apartamento de ambas, hay un grupo de mujeres sentadas en círculo que repiten en coro "no, gracias, no tengo hambre", como si fuesen parte de alguna sesión de autoayuda que dirige la madre, y que tiene que ver con perder peso (fig. 19). Este apartamento de las vecinas de Marta y Junior es entonces un santuario de estos ideales. Los apartamentos de los bloques gigantes del 23 de Enero se presentan así como modelos, como pequeñas demostraciones, del universo en donde rige la ley, y en donde nada se escapa a su mirada y a su juicio.

Hay sin embargo un personaje en el barrio que parece distanciarse de este rol de autoridad sobre Junior. En un abastos –como se conoce en Venezuela a una tienda pequeña de comestibles– en el patio del edificio donde viven Marta y Junior, atiende un chico joven que Junior encuentra atractivo y que contempla con admiración. Junior pasa por este abastos con frecuencia y se detiene a ver al chico con una expresión de ternura y de manera

prolongada. En estos momentos también el tiempo parece detenerse y se crea cierta expectación en la película; claro que la mirada de Junior aquí a diferencia del intercambio con la madre es muy diferente, de completa admiración. En un ocasión Marta, disgustada, interroga a Junior sobre el chico: "¿quién atiende en el abastos?" y él le responde: "Mario. Todo el mundo sabe que es Mario". La madre dice de vuelta "¿y cómo es Mario?", y Junior responde, con evidente emoción: "tiene los ojos largos, como de mentira". La madre le dice, evidentemente molesta: "tú no tienes por qué mirarles los ojos a los varones. No vas más nunca para el abastos".

En un par de ocasiones ocurren acercamientos importantes entre Junior y el chico. En la primera escena en este abastos Junior le pregunta al chico por fósforos, y este le responde casi sin verlo que los coja él mismo. El chico está en un sofá puesto fuera del quiosco, al aire libre, y en un pequeño televisor mira un juego de béisbol. Junior lo observa, y el chico apenas se da por aludido. Solo le pregunta a Junior: "¿tú no tienes televisor en tu casa?". Junior le miente y le dice que no, y luego se apoya a un costado del sofá, simulando ver el partido para acercarse más al chico, al que ve fijamente a su rostro (fig. 20). En casi toda esta escena el rostro en la cámara es el de Junior, y el del chico aparece pocos segundos un par de veces, en cámara subjetiva, mostrando lo que Junior ve. En algún momento la toma del rostro de Junior es más cerrada, con lo cual se sugiere la inmersión cada vez mayor del espectador en aquello que Junior siente, en su fantasía.

Esta escena con el sofá es importante porque alude a una escena frecuente en casa de Junior, en la que este y Marta ven la televisión en el sofá. Allí, Junior suele contemplar a su madre, como buscando un acercamiento, aunque la madre no responde, y los dos están siempre sentados en el sofá con cierta distancia el uno del otro (fig. 21). El sofá en la escena del abastos enfatiza esa expectativa de Junior de apoyarse en el otro y de ser

correspondido. El chico no es mucho más empático; no expresa cordialidad, pero tampoco molestia u hostilidad, no parece afectarle que Junior se le acerque, pues está concentrado en la televisión. Esto, por cierto, alude en la película a otro aspecto de la identidad nacional muy importante, relacionado con el deporte más popular en Venezuela, el béisbol.

Creo que aspectos como este hacen constante alusión en la película a la exposición diaria de las personas a categorizaciones y a identificaciones amplias, que atraviesan y determinan también la intimidad y roles como el masculino. Es elocuente que estas identidades nacionales se suelen expresar en la película en la televisión. Creo que esto hace énfasis en la artificialidad de las categorías que ya mencioné, y propone también a la tecnología como puesta al servicio de dichas categorizaciones. Esta tampoco escapa a su condición como servicio del Estado, puesta de manifiesto en la presencia de Chávez en el televisor. Con esto, además, se proyecta a Chávez como otro elemento de la cadena de identidades a través de la televisión, como la del certamen de belleza o del béisbol. Como también explico en breve, la figura masculina de Chávez parece estar siempre determinando, atravesando, las otras figuras importantes para Junior.



Fig. 20. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.

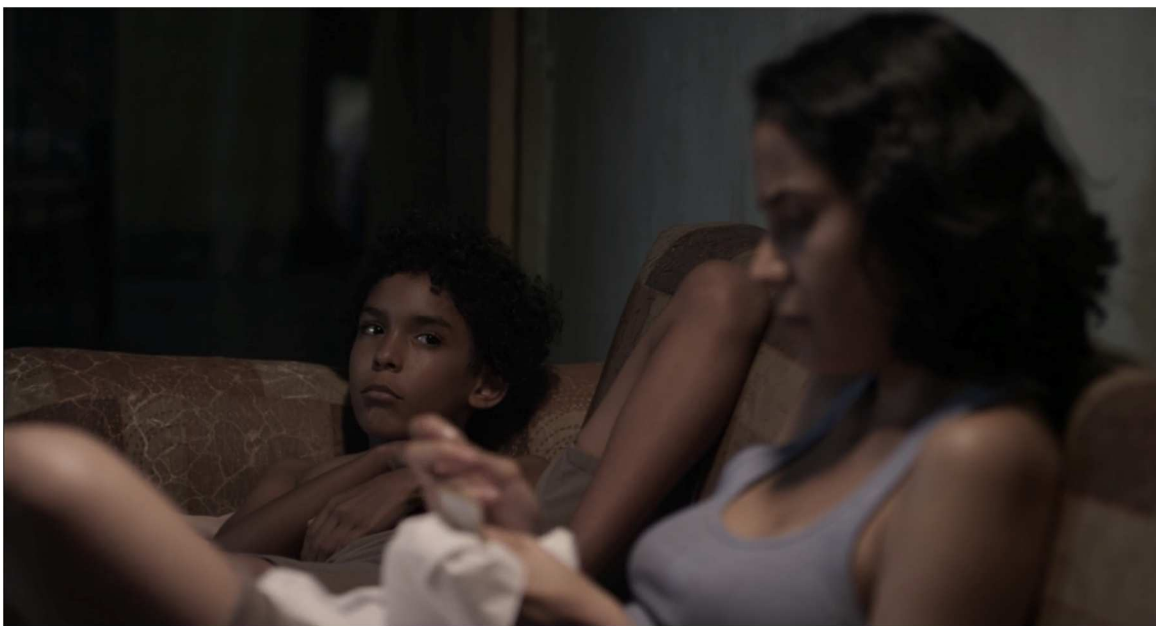


Fig. 21. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.

En una segunda visita de Junior al abastos, el chico tiene un gesto enorme de empatía: le regala a Junior una chaqueta. Junior había huido de un castigo de la madre y llegó al abastos sin camisa. El chico le dice "chamo, te dieron duro, ¿no?" (refiriéndose a

que le habían pegado) y le lanza la chaqueta. Junior se la pone y se sienta a su lado, en el sofá, a ver el juego de béisbol con él. Cuando están sentados, se oyen los gritos de la madre llamando a Junior y el chico le dice "si quieres te quedas". En la siguiente escena, es de noche y Junior está en su cama.

Aunque pudiera decirse solamente que esta relación responde a una búsqueda de identidad de Junior, encuentro que ella refleja con más énfasis las relaciones frágiles entre todos los individuos de la película, en donde lo que puede ser recibido o percibido como un gesto amoroso es, por ejemplo, más bien resultado del aburrimiento (como se desprende de cierta desidia del chico), o en donde un acto violento puede ser el resultado del temor por lo desconocido, por lo que no se comprende, o incluso por protección, como se desprende en muchas ocasiones de la actitud de la madre hacia Junior. Esta fragilidad resulta de relaciones atravesadas por los regímenes del poder avasallantes, abarcadores, que despojan a las personas de su intimidad, de su conocimiento de sí mismos, a favor de ejercer un poder que vigila o de ser vigilados.

De todos los personajes quien se encuentra más en conflicto respecto al rol de vigilante y de su conocimiento de sí misma es Marta, la mayor de las autoridades de Junior. Esta autoridad es llevada al límite pues todo lo que Junior hace es reprochado por ella. La molestia constante de Marta con el hijo responde evidentemente a esta incapacidad de entender la conducta de Junior fuera de los parámetros y de las categorías que para ella son además negativos. En una ocasión la abuela le propone a Marta que le deje a Junior, y ella no acepta. A su manera, Marta da muestras de que su relación con el hijo no está fundada en un simple rechazo, sino que más bien es producto de la frustración. Esto hace de Marta un personaje fascinante que manifiesta una ambigüedad que lejos de hacerla incomprensible, la hace profundamente humana.

Creo que en los silencios y en las dudas de Marta se libra una batalla en los límites de los regímenes del poder. Tiene una constante mirada melancólica que puede responder al duelo por la muerte del padre de Junior –o al duelo por el padre estatal que la vigila pero que no previene ni ayuda con el conflicto con el hijo–, o al cansancio, o a la pobreza, o que puede estar centrada en la frustración al no entender por completo su entorno, o en todo lo anterior. Esto puede dilucidarse, además, a través de lo que muestra la cámara subjetiva: la mirada de Marta desde el autobús, como mencioné, muestra tomas abiertas de los grandes bloques y de las grandes fachadas, que sugiere que esta se encuentra ante un mundo intimidante y que le resulta incomprensible. En una escena Marta está fumando en el balcón, y a esta imagen de primer plano le sigue una imagen abierta de la fachada de uno de los bloques. Siempre con grandes objetos en frente de ella, quien permanece en silencio, estas escenas traducen una sentimentalidad del personaje como de orfandad, de sentirse pequeña e insignificante ante un mundo cosificado que no le responde.

Esta es la atmósfera general de la película, como si en la cámara estuvieran los ojos de Marta. Porque si bien las calles llenas y ruidosas hablan, como ya mencioné, de una acumulación de personas agrupadas categóricamente como le sirve al poder, también las tomas del 23 de Enero y sus alrededores, con pasillos estrechos, ventanas aglomeradas, fachadas que se pierden de vista hacia arriba, denotan un predominio del entorno sobre las personas, una proyección de estas como pequeñas, como intrascendentes, que se corresponde con la sentimentalidad que proyecta la misma Marta.

La censura de Marta malogra tremendamente a Junior. Cuando canta, cuando baila, él se da cuenta de que su madre lo mira con recelo, y le devuelve una mirada similar. Sin embargo, Junior a veces la peina, a veces la abraza –por los pocos instantes en que la madre se lo permite–, e incluso le dice en una ocasión querer estar con ella y cuidarla. La relación

entre ambos, tal como se muestra en la película, apenas se caracteriza por discusiones, siendo más bien protagónicas estas miradas y estos silencios. Muchos de ellos ocurren en el apartamento, un lugar silencioso y oscuro, mientras que el exterior, fuera del apartamento, está dominado por ruidos y espacios abarrotados e iluminados.

El padre televisado

Las pocas voces que se oyen en el apartamento de Marta y Junior vienen del televisor encendido. Como mencioné, la mayoría de las veces la televisión hace referencia al chavismo, y más específicamente a Chávez y a su enfermedad. Como se sabe, el presidente fue diagnosticado con cáncer y murió en 2013. En la televisión aparecen grupos de personas que rezan, hacen sacrificios y se cortan el cabello por la salud de Chávez (fig. 22), quien en sus últimas apariciones en público se mostró sin cabello por los tratamientos médicos. Aún con las constantes noticias de la enfermedad del presidente y de la euforia reflejada en los que aparecen en la televisión, Marta y Junior se muestran indiferentes ante esto, apenas miran la pantalla. La televisión no es más que otro ruido de fondo, o es, si se quiere, algo que por costumbre pasó a ser un elemento más del escenario que pasa desapercibido.

En esta primera toma con la televisión en casa de Marta y Junior un grupo de personas –"hombres y mujeres venezolanos", dice la reportera en la televisión–, están sentados y sus cabellos están siendo cortados "en solidaridad con la salud del presidente". Un cintillo del programa reza "oración ecuménica de sanación y acción de gracias". Se oyen varias voces diciendo a coro "Cristo sana", y la reportera dice que hay más personas esperando su turno para que su cabello también sea cortado. Una de las personas que está

cortando el cabello a los demás tiene una franela roja con el texto “Los cuatros fantásticos”, y que tiene los rostros de Simón Bolívar, Hugo Chávez, Che Guevara y Fidel Castro.



Fig. 22. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.

Esta es una escena de evidente sumisión, en donde unos, en esta ocasión los portadores del poder vestidos con el rostro de Chávez, están cortando el cabello de otros, hombres, mujeres, jóvenes y ancianos, reunidos bajo la categoría del pueblo chavista que se sacrifica, que hace un ritual, por la salud del líder. Con el cintillo se hace referencia a lo religioso, lo cual se corresponde con el seguimiento al líder y con su visión como mesiánica, y de su tiempo como eterno, suspendido. También esto sugiere, por medio de una oración –como la oración de las mujeres en casa de la vecina–, una idea de lo fijo, lo repetitivo y la fórmula. Nuevamente se hace alusión, entonces, a la constitución de las personas como categorías que se repiten sucesivamente, con cada gobierno. El televisor en

casa, pequeño, del que sale una luz que apenas ilumina la oscuridad del apartamento, transmite a los personajes esta omnipotencia del Estado, aunque estos parezcan indiferentes, como de hecho lo parecen respecto a todo su entorno. El televisor casi siempre está encendido, las palabras fluyen por toda la casa, los rostros y la iconografía de los líderes la alumbran.

En esta escena en la que las personas se cortan el cabello para expresar solidaridad con Chávez, se sugiere también una transferencia identitaria con el líder de la Revolución. Que esto ocurra con el cabello es elocuente en la película pues el cabello es un elemento identitario también vital para Junior. Él está obsesionado con alisarse el cabello. Pasa tiempo frente al espejo aplicándose productos que prometen alisarlo. Aunque como he mencionado Junior parece resistirse a todas las identidades que los demás le quieren imponer, su obsesión con alisarse el cabello está vinculada con estándares raciales y con racismo. "Pelo malo" en países del Caribe como Venezuela, se refiere al cabello grueso y rizado como el que tiene Junior. Así, la identificación de los seguidores de Chávez mostrada en la película a través del cabello sugiere pensar en las operaciones raciales que han intervenido en las construcciones identitarias del chavismo.

Es por esto que Reighan Gillam (2017) propone que la película muestra cómo la heterormatividad y los regímenes de estética raciales suelen estar vinculados y destaca las particularidades de este vínculo en una región como Venezuela:

> It is impossible to interpret gender and sexuality without the attention to blackness, due to the history of race, racism, and value places upon whiteness in Venezuela and other Latin American and Caribbean countries—values which are projected onto actual bodies through

> sexualized, gendered, and racialized looks, gazes, stares, and actions, comments, images, and violence. (59)

En el capítulo en el que analizo la obra de Deborah Castillo menciona la tesis de Luis Duno Gotteberg (2011) acerca de la lucha por la hegemonía identitaria entre el chavismo y la oposición al gobierno vinculada con la raza, que es importante recordar aquí también. En "The Color of Mobs. Racial Politics, Ethnopopulism, and Representations in the Chávez Era", el autor examina cómo la prensa y otros medios de comunicación muestran esta pugna en su crítica a manifestaciones como las protestas callejeras de uno y otro bando. Los medios que se oponen al gobierno suelen describir las manifestaciones de personas en contra de Chávez como expresiones de la sociedad civil, mientras que las manifestaciones chavistas son descritas como "hordas", lo que conlleva a lo que el autor describe como "the racialization of crowds".

Respecto a lo anterior, sostiene Duno Gottberg "Chavismo also articulates the rethoric of ethnopopulism when the struggle is defined in terms of an antagonism the national-popular-of-color and the white foreign" (280). Con el etnopopulismo, el autor se refiere a las articulaciones populistas de sectores del poder respecto a grupos oprimidos como una estrategia política de movilización, a través de discursos raciales. La película me parece que apunta a una crítica a esta pugna y a sus consecuencias en las personas. Apunta, por un lado, a la élite blanca con la reproducción de términos como pelo malo para definir las características de un sector subalterno y los efectos que esto produce en minorías expuestas a medios de comunicación y a otras formas de representación dominadas por las élites. Esto configura otra zona de poder que va más allá del control del Estado también sufrida por clases sociales como a las que pertenece Junior. Por otro lado esto en la película

alude a las estrategias usadas tanto por el Estado como por sus antagonistas por atraer y buscar modos de identificación y alienación.

Si bien Junior también parece estar obedeciendo a regímenes vinculados con raza, en su obsesión con alisarse el cabello, su resistencia a cortarse el cabello en el contexto de la enfermedad de Chávez lo opone a la sumisión de las personas que aparecen en televisión, cortándoselo en solidaridad con el presidente. Con esto Junior simboliza desde otra perspectiva una resistencia a las imposiciones del líder. En esto también reside una ambigüedad importante en el personaje, pues aunque al querer alisar su cabello reproduce los estándares dominantes, Junior quiere hacerlo a su manera, por sí mismo, sin el control de los otros, o al menos su inocencia lo conduce a pensar que tener el control sobre su cabello lo libera de alguna forma. Hay en él un constante intento de apropiarse de su destino, de sus decisiones, que en toda la película quiere ser truncado por los demás. Esta búsqueda de la individualidad pasa entonces en la película por querer renunciar al padre y al líder, pasa por querer renunciar al Estado paradigmáticamente patriarcal. Un Estado que, de todos modos, no está para protegerlo de la homofobia. No es casual que el progenitor de Junior esté muerto; ahora el padre es aquel del que dicen en el televisor que está enfermo, que tiene cáncer, y al que todos demuestran lealtad cortándose el cabello para parecerse a él.

Al final de la historia Junior cede: la madre finalmente logra que se corte el cabello (fig. 23), lo cual le había estado exigiendo durante toda la película. El corte de cabello para Junior es una pérdida de su identidad como la muerte de Chávez fue una pérdida para todo un país que se vio de pronto huérfano, desorientado. El corte de cabello, lejos de emparentar a Junior con el líder como lo hiciera con las personas en la televisión, lo deja carente de sentido, abandonado, porque fue un acto propiciado por los otros, porque fue un

castigo, una obligación. En la escena siguiente al corte de cabello en el apartamento al que se somete Junior, un plano abierto muestra un grupo de niños, que apenas se distinguen por la distancia de la cámara, en uniforme y en un patio de colegio, rodeado de los grandes bloques del 23 de Enero. Con esto la imagen plantea de nuevo la insignificancia de las personas frente a su entorno y frente a las generalizaciones del Estado. El Himno Nacional que estos niños están cantando en el patio del colegio coloca una vez más la idea de la nación como categoría unificadora respecto a todas las personas que se muestran allí.



Fig. 23. Tomada de *Pelo* malo, Mariana Rondón, 2013.

Junior no pudo escapar de este designio, y no encontró en donde esconderse de él. La relación entre la madre y el hijo imposibilita que la casa cumpla con la función de ser un lugar de protección, de resguardo. La sala de la casa de los protagonistas, en donde ocurren los encuentros entre ambos, es precaria, con pocos muebles, paredes sucias y desgastadas.

Las paredes, los muebles, la ropa que visten los personajes en casa, todo es de colores y tonos similares, que en ocasiones hacen casi indistinguibles unos objetos de otros, que parecen estar y de pronto no estar. La mesa del comedor, el sofá, las sábanas, las paredes, el piso, todo tiene esta presencia relativa que contrasta con la presencia activa y fuerte del televisor, que refiere en todo momento al chavismo.

En estas escenas, el televisor se convierte en un objeto "vivo", aterrador. El televisor que sobresale respecto a los otros objetos de la casa enfatiza su condición como instrumento social, como un objeto-persona (Esposito, 2016). El televisor en casa de Marta y Junior es el objeto y es el centro que regula la existencia de todo lo que habita allí. Con la nula presencia de los objetos se enfatiza la distante relación familiar, personal, íntima, de quienes viven allí. Los personajes, aunque se miran intensamente cuando están en el apartamento, están respecto a su intimidad a ciegas. Los objetos de valor sentimental, que pudiesen contar una historia de los personajes despojada de lo político, no se distinguen. El objeto protagónico es el que proyecta el afecto que gira en torno al líder de la Revolución Bolivariana. Como explicaré a continuación, este afecto como central también se desprende del énfasis en mostrar las imágenes desplegadas en la calle referentes a Chávez y a grupos asociados con este.

Llegada la hora dispuesto estoy

Para Fernando Coronil (1997) la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) enfatizó el *fetichismo* propio de la modernidad y el sentido patriarcal del gobierno. Respecto de este fetichismo, afirma el autor:

> In "materializing the abstract concept of the Fatherland," the nation was turned into a visible construct, a concrete appearance. With nature

understood as the physical environment and the people as the passive beneficiaries of a revolution in its physical geography, the nation was transformed into a mass to be shaped by the state. (173)

Respecto al sentido patriarcal, apunta Blackmore que El Nuevo Ideal Nacional perpetuaba la teoría del "gendarme necesario" propuesta respecto a dictaduras anteriores como las de Juan Vicente Gómez, sobre lo que hablé anteriormente: "the necessary strongman who would bring order to the nation" (Blackmore 34). El sentido patriarcal del poder puede también entenderse en esta visión de las clases populares como pasivas, como necesitadas de esta transformación dirigida por los gobernantes. Uno y otro aspecto están relacionados: la transformación impuesta por la dictadura sobre la vida de las personas implicaba la construcción y la transformación de los espacios y los objetos.

La intensa urbanización de la ciudad dirigida por la dictadura contaba con la riqueza de las ganancias petroleras. Como propone Coronil, el petróleo contribuyó no solamente con la riqueza sino con la producción de un imaginario en el que un elemento virgen, salvaje, debía ser racionalizado y convertido en un producto de valor, siempre bajo el mandato del Estado, que tenía total control de la economía. En la retórica de la dictadura hay una constante referencia a una educación de los ciudadanos no solo supeditada al Estado sino mediada por las condiciones materiales de las personas, donde "the modernization project itself departed from the idea that the national territory and social body were undeveloped and deficient" (Blackmore 50). En esta política del progreso basada en la reconfiguración espacial "Pérez Jiménez sought to domesticate the barbarous populace that had occupied the public space, *to discipline its movements, speech and opinions within the imposing wall of the nation yet to be built, the dictator's castle writ large*" (Coronil 177) (cursivas mías).

En la cita anterior se evidencia el disciplinamiento y la vigilancia relacionados con la construcción de estos proyectos para las clases populares. Este disciplinamiento estaba fortalecido por la ideología militar y patriótica del gobierno, desplegada en el Nuevo Ideal Nacional. El proyecto nacional entendido como el "sentido común" del progreso, "a matter of pariotic common sense" (37), como indica Blackmore, deslegitimaba además el debate y la movilización política. Agrega también la autora respecto a la sociedad "ideal" reflejada en la doctrina del perejimenizmo:

> The military regime, in this sense, comprised a dual prospect of both liberation and subjugation, akin to the ideological and repressive functions of the state apparatus that the philosopher Louis Althusser theorized in his work on ideology. The political economy of military rule stipulated that even as noncoercive conduits such as housing projects, increased education, health care, and culture offered well-being, divergent behaviors were regulated through censorship, repression, and incarceration in order to maintain the social and political order. (49)

Como indica Coronil, algunos han visto como causa de la caída de Pérez Jiménez aspectos financieros. Pérez Jiménez gobernó en un período de grandes ingresos estatales y de auge económico, pero que traería después una contracción fiscal con problemas para el sector empresarial. Para el autor, sin embargo, los factores políticos –como esta evidente coerción– fueron decisivos para el fracaso del proyecto dictatorial. Coronil destaca la indiferencia del gobierno a las demandas del sector privado que generó una fuerte deuda interna, así como otros aspectos que él define como "errores de cálculo": organización de elecciones por parte del gobierno que terminaron favoreciendo a otras fuerzas políticas, por

ejemplo, lo cual condujo a apresamientos escandalosos. El autor expresa que la masiva construcción de obras públicas no generó el apoyo popular que el gobierno esperaba, aspecto que contribuyó a que la represión y la censura aumentaran. Esto, junto al descontento de un sector militar, propiciaron un golpe que tuvo un enorme apoyo popular y en el cual los habitantes del hoy llamado 23 de Enero, como ya he señalado, tendrían un papel protagónico.

En vista de que el 23 de Enero quedó como un proyecto "a medio hacer" con la caída de la dictadura, sus habitantes se organizaron desde muy temprano en materia de problemas y soluciones locales como el agua, la recolección de basura, y la creación de escuelas en la zona. El barrio creció de tal modo en términos territoriales y de organización política que en 1966 fue nombrado parroquia, lo que en Venezuela quiere decir una zona con demarcación y jurisdicción propia.

23 de Enero ocupa una zona central de Caracas, pues Pérez Jiménez quiso construirlo cerca del palacio y las oficinas del gobierno, en lo que ahora es conocido como el centro de Caracas, desde los que admiraría y vigilaría su monumento. Esta ubicación tuvo luego un giro desfavorecedor para los gobiernos posteriores, pues sería aprovechada en el futuro por grupos insurgentes como punto de ataque a los centros de poder, militares y religiosos que estaban en la mira de los edificios. De estos grupos, como expliqué en la Introducción, destacan los guerrilleros y los llamados "colectivos".

Los colectivos tienen como objetivos restaurar zonas recreativas de los barrios, fomentar las actividades culturales y proteger a los habitantes de la delincuencia, aunque la relación con estos no es del todo armónica, claro está. Están armados, ejercen control territorial y son un recordatorio de las consecuencias de la violencia de la guerrilla. En

muchas fachadas y rincones del sector hay esténciles recordándole a los habitantes que los colectivos han tomado en armas estos espacios en defensa de la Revolución (fig. 24).



Fig. 24. Foto: Marco Bello. Eyanir Chinea, "Using clandestine tactics, Venezuelan opossition gains ground with poor", Reuters, 2017, https://www.reuters.com/article/us-venezuela-politics-slums/using-clandestine-tactics-venezuela-opposition-gains-ground-with-poor-idUSKBN18Y37R

La relación con el Estado es evidentemente aún más compleja. Como recuerda Ciccariello-Maher, Chávez tuvo que tomar posición pública en contra de líderes de colectivos con vínculos criminales que apoyaban públicamente al presidente[29]. La relación

[29] En 2009 Chávez se refirió en televisión nacional a Valentín Santana, líder del colectivo La piedrita, en referencia a amenazas de muerte hechas por este. Ver video de las declaraciones de Chávez en https://www.youtube.com/watch?v=gtacIEDR-I8&frags=pl%2Cwn.

o la distancia entre los colectivos y el gobierno chavista es sin embargo difícil de precisar. No solamente sus máximos líderes han declarado su total apoyo a los gobiernos chavistas sino que suelen ser vistos en público junto a figuras del gobierno.[30] Considero que lo importante es la paradójica naturaleza de estas agrupaciones subversivas de cara a la existencia de la Revolución chavista ahora instalada en el gobierno, grupos que por naturaleza son antiestatales pero que se han alineado con el Estado. Los problemas de esta relación giran en torno a factores como el control hegemónico del gobierno, incluso sobre la violencia.

Sobre la iconografía de los colectivos comenta Iselin Åsedotter Strønen (2017):

> Their names and slogans appear on murales, wall paintings, often of impressive artistic quality, decorate walls and fences all over 23 de Enero. The murals also feature political slogans, images of deceased revolutionary martyrs or international leftist icons, and political symbols. (125)

Esta es la presencia de los colectivos asociados al 23 de Enero y al chavismo que se manifiesta en la película *Pelo malo*: grafitis, *posters* y murales de la parroquia y también en otros puntos cercanos a esta. En uno de los tantos recorridos de Junior y Marta en autobuses por las rutas de la ciudad y en una de las tantas visualizaciones de la parroquia, la cámara cruza un mural firmado por La Piedrita (fig. 25), como se llama a uno de los colectivos más conocidos del país y que tiene su base de operaciones en este sector. El mural que aparece en la película con las líneas "La Piedrita venceremos" tiene a un lado a la Virgen María en

[30] Un caso elocuente es el de Valentín Santana, líder del colectivo La Piedrita del 23 de Enero. Santana tiene denuncias por asesinatos durante la primera década del 2000 y a esta fecha de enero de 2020 no ha sido arrestado. Ha tomado responsabilidad de actos de violencia y ha manifestado en sus redes sociales la necesidad de defender la revolución con las armas. Se le ha visto en actos oficiales junto con gobernantes chavistas.

un trono y con corona, y con Cristo niño en el regazo, reproducción de la imagen tradicional en el culto católico venezolano de la Virgen de Coromoto y, desde cierta perspectiva, otra reina del sistema junto con las reinas de belleza. En esta versión, mientras que con una mano María sostiene a Cristo, con la otra sostiene en posición vertical un rifle[31]. Encima del trono se leen las líneas “al pasado no regresaremos”. En una cruz que también forma parte de la composición, la frase “Patria o muerte”, expresión adoptada por el chavismo, sustituye la clásica inscripción INRI en su extremo superior. En el otro lado del mural Cristo adulto, con su tradicional túnica, cabello largo y corona de espinas, sostiene una constitución de la República Bolivariana de Venezuela cuyo tamaño es mayor al de su cabeza. Otras fotografías de este mural muestran a Cristo con otro rifle en vez de la constitución (es decir, parece que ha sido modificado).



Fig. 25. Tomada de *Pelo malo*, Mariana Rondón, 2013.

[31] Según declaraciones de quien fuera diputado de la Asamblea Nacional por el PSUV, Robert Serra, y con una fotografía publicada en su cuenta de twitter, el rifle de la Virgen fue sustituido por una rosa. Serra era acusado por la opinión pública y detractores del chavismo de estar directamente involucrado con La Piedrita. Fue asesinado en 2014 en circunstancias que no han sido del todo aclaradas.

El mural incorpora el pasado y el futuro tanto en su iconografía como en sus textos. Las referencias sagradas operan como elementos que no son de este mundo y por lo tanto que no tienen un tiempo definido, mortal, lo cual también convierte a los líderes a los que se hace alusión, proyectándolos como entes superiores y que han viajado en el tiempo para transformar a la sociedad. Los líderes, pues, son líderes mesiánicos, como también lo es Cristo. Los textos se refieren a un pasado ruin, que hubo que transformar, para poder legitimar este presente del chavismo –presente tanto en el slogan "Patria o muerte" como en la constitución Bolivariana que fue una modificación de Chávez de la vieja constitución– y de los colectivos, que también se construyen un porvenir usando los verbos en futuro. Así, los colectivos y el chavismo tienen control sobre el tiempo y el espacio. El 23 de Enero es suyo, y el resto que vive allí es esa Patria en la que se depositan los deseos y los anhelos de la Revolución. En la toma el mural está completamente de frente y los ojos de la virgen y los dos Cristos miran fijamente a la cámara, como transfiriendo ese control al espectador.

En otro mural que aparece en la película se distingue una versión de La última cena en donde están representados Manuel Marulanda, Fidel Castro, el Che Guevara, Mao, Lenin, José Martí, Marx, Simón Bolívar y Alexis González hasta donde se ve en la escena.[32] El mural está firmado en los costados por el colectivo Alexis Vive y el resto de las figuras que componen la obra y que no se distinguen o ven en la película son Klei Gómez,[33] Hugo Chávez y el indio Guaicaipuro. En este mural nuevamente la referencia religiosa sublima el tiempo. Esto se acentúa con la presencia de líderes de diferentes generaciones y contextos, en una cadena de equivalencias del hombre revolucionario. El mural se muestra

[32] Alexis González fue un militante del 23 de enero asesinado durante los eventos en torno al intento de golpe a Chávez en 2002 y a él se debe el nombre del colectivo Alexis Vive.
[33] También parte de la comunidad del 23 de enero, Kley Gómez fue asesinado en 2005.

justo en el momento en el que Marta tiene por primera vez puesto su uniforme de vigilante y pasa delante de la pared (fig. 26), de modo que la vigilancia se hace enfática con la yuxtaposición del personaje, una mujer que a diferencia de los hombres del mural no es líder pero está al servicio del poder y ejerce su vigilancia.

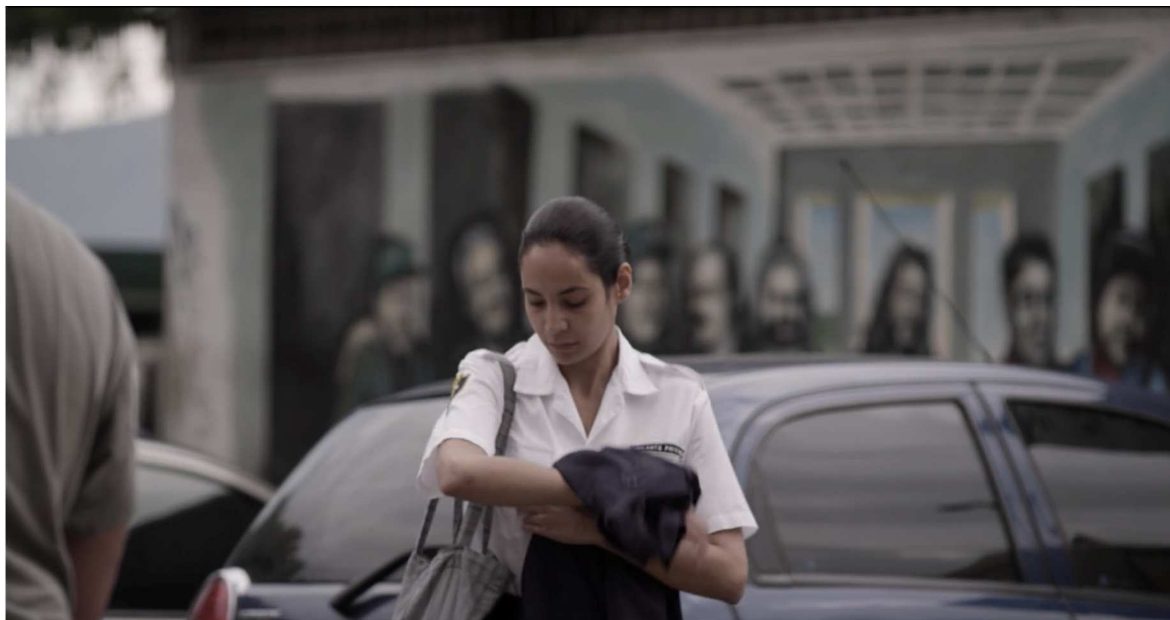


Fig. 26. Tomada de *Pelo malo*, Mariana Rondón, 2013.

La composición de este mural tiene un punto de fuga. Los comensales representados allí, es decir, todos aquellos líderes revolucionarios, están en una habitación estrecha con paredes y ventanas que parecen hechas de concreto; aun así el punto de fuga da la sensación de una apertura que contrasta con el acorralamiento, con los espacios abarrotados, de la ciudad que muestra la película y que rodea a Marta. Esa apertura y esos ventanales están detrás de los líderes, solo ellos tienen acceso a aquel exterior que se cuela por los ventanales y que es luminoso, blanco. Este efecto enfatiza que aquella habitación en la que estos hombres cenan juntos está en algún lugar celestial. De este modo, al mirar con

detenimiento estos murales lo que de ellos se desprende es una idea del líder como inalcanzable y también, en este sentido, deshumanizada.

Un tercer mural que se muestra en la película y en una toma en movimiento es una fachada lateral de uno de los bloques de la parroquia, un cuerpo completo de Sergio Rodríguez, líder estudiantil del 23 de Enero que fue asesinado por los cuerpos de seguridad del Estado en 1993 durante una protesta convocada por las universidades. Los "colectivos" antes mencionados junto con otros formaron luego el Frente de Colectivos Revolucionarios Sergio Rodríguez, a través del cual publican comunicados, convocan actividades y realizan otras acciones como grupo.

El tamaño de la figura de Sergio Rodríguez en la composición es varias mayor al de las ventanas de la misma fachada, por lo que parece un gigante en relación con los que habitan en esos apartamentos. Un gigante que sin embargo "no tiene cabeza": en el encuadre de la fachada la cabeza de la figura no se ve; se muestra desde lo pies hasta el pecho su cuerpo (fig. 27), que viste pantalones y camiseta, como cualquiera de los que recorre las calles que ha mostrado la película. Esto parece sugerir una despersonalización del héroe como he apuntado que ocurre con las personas que llena las calles durante las tomas, y en la manera en que están concebidos varios de los personajes, que responden a roles y son portadores de la ley. Sin embargo al pie de la composición está el nombre de Sergio Rodríguez como firma de un fragmento de un poema suyo que también se escribe en el mural. En el inferior se lee también la frase "revolución sociocultural", y "septiembre 1992" que es la fecha del poema. El fragmento citado en la fachada se lee casi por completo en la toma (aunque la pared está desgastada y a algunas palabras le faltan algunas letras), y dice: "Sangre,/ tengo 500 años purificándote…/ Purificándote de genocidio y llanto…/

Sangre, llegada/ la hora dispuesto/ estoy a esparcirte/ por… la patria,/ la luz, la lucha, la vida.”.



Fig. 27. Tomada de *Pelo malo*, Mariana Rondón, 2013.

La versificación del poema no es igual a la del poema que ha sido publicado en otras fuentes (Pereira, 2008). La manera en que está versificado aquí cambia por completo algunos sentidos: en vez de “llegada la hora dispuesto estoy”, como en la versificación que está en la fuente referida, aquí dice “sangre, llegada” y “la hora dispuesto”. El mensaje de este modo cambia por completo, por lo cual me parece fundamental que se haya escogido la fachada como parte de las composiciones que se muestran en la película. No hay un momento que esperar, el momento de ser revolucionario es ahora –aunque para los líderes es diferente, no hay tiempo porque ellos no son de este mundo–, junto con los colectivos. El mensaje es al mismo tiempo un recordatorio del pasado de Sergio Rodríguez y un llamado a seguir la revolución en el presente, para todos los que viven en la parroquia y atraviesan la fachada cada vez que van o cada vez que vienen. En ese sentido, la composición está

conferida de un sentido de vigilancia y de responsabilidad revolucionaria, revolución que está constantemente oscilando entre los colectivos y el poder en el gobierno. En un *tweet* del perfil del Frente de Colectivos Revolucionarios Sergio Rodríguez (@FrenteSergioR, 2019) se lee:

> El Heroico, Aguerrido y Leal Pueblo Bolivariano y Chavista De Venezuela Está Organizado y Firme En Su Objetivo De Luchar Hasta Vencer. Los Colectivos Revolucionarios Combatirán Junto al Pueblo Ante Cualquier Escenario Que Se Presente, Hasta La Victoria Siempre. PATRIA O MUERTE.

Por lo anterior entiendo la iconografía de los colectivos en el mismo sentido de vigilancia con el que fue construido el proyecto que es hoy parte de lo que se llama 23 de Enero. En una lectura detenida los murales pasan de ser celebratorios a vigilantes. Esta vigilancia por parte de estos rostros y estas frases que componen las paredes y fachadas del barrio se convierten en mensajes habituales, en símbolos con los que las personas se cruzan a diario. Se convierten, pues, en la condición de habitar esos espacios. Los murales son también monumentos que proyectan las obsesiones y los deseos de los líderes. Los murales son esa materia que como los edificios surgen con el propósito de contener a las personas bajo categorías unificadas. Mientras que estos objetos adquieren vida porque personifican el poder, las personas contenidas en ellos deben responder y obedecer a esos deseos, como siendo ellos los objetivados, los cosificados.

Lo propio resulta de la construcción del chavismo en la película a través del televisor. Por medio de este objeto los personajes comparten la experiencia de aquellos que siguen a Chávez y se cortan el cabello, de modo que en estos se reproduce esta obediencia. Con la presencia del chavismo en casa se enfatiza que todos los espacios están tomados,

también los privados –lo cual ya se sugiere con la vigilancia aplicada a Junior como producto de una cultura heredada–. El chavismo en el televisor parece vivo en comparación con la indiferencia y desidia de los protagonistas en el sofá, y es el único objeto que tiene esta característica en comparación con el resto de los objetos de la casa que apenas se distinguen. De este modo a través del televisor se destaca también la cosificación de los protagonistas, como si el televisor absorbiera su humanidad, como si los personajes fuesen, como en una distopía, las baterías, unos transmisores.

En este sentido, los problemas en la historia personal entre la madre e hijo son ciertamente producto de los hábitos impuestos por el poder. Marta, una mujer que está en toda la película tratando de recuperar su trabajo de vigilante, es la personificación de la vida precaria indiferente a las clases dominantes y el Estado, y al mismo tiempo, es quien agencia la vigilancia de estos hasta hacerla posible en los lugares más privados. Todas las estrategias de vigilancia y sanción están desplegadas y desbordadas en la película. Construcción de edificios, reproducción de hábitos, de estereotipos, iconografía, propaganda, medios de comunicación. Aun con esto, con la existencia de un Estado patriarcal y protector, los personajes no están protegidos de la exclusión, del rechazo, de la intolerancia.

Ahora, veo en estos silencios, y en estas miradas intensas entre los protagonistas, una constante reafirmación de la existencia que intenta estar despojada de estas imposiciones, una fuerza en ellos que se resiste a atender a las demandas del poder, que exterioriza por instantes lo que sienten el uno por el otro, un vínculo que desafía las coerciones estatales. Los personajes no han tenido, al menos en el marco temporal de la película, la posibilidad de liberarse de estas imposiciones y de desarrollar una reflexión que los empodere, que los haga únicos, que los diferencie. Pero en algunos de sus gestos

sugieren que la posibilidad existe y que está allí, a la par de las categorías artificiales y de los objetos vigilantes y sagrados.

CAPÍTULO 4

Patria o muerte (2015) de Alberto Barrera Tyszka

El insomnio de Miguel

La novela *Patria o muerte* (2015) de Alberto Barrera Tyszka (Caracas, 1960) está basada en un período en Venezuela de mucha confusión e incertidumbre debido a la desaparición del presidente Hugo Chávez, quien gobernó entre 1999 y 2013. Luego de que Chávez declaró en 2012, en televisión nacional, que había reincidido en el cáncer y que debía someterse a más cirugías y tratamientos, su paradero y su estado de salud fueron inciertos por meses.[34] Los del gobierno decían que Chávez estaba en recuperación, que se encontraba bien y que regresaría pronto a sus deberes como presidente; los políticos que se oponían al chavismo decían que Chávez estaba grave o quizás ya muerto, y denunciaban que el gobierno estaba incurriendo en el vacío de poder mientras resolvía tensiones internas por los cambios que vendrían con su fallecimiento.

En 2013, también en televisión nacional, funcionarios del gobierno declararon que Chávez había fallecido, y a esto siguió un multitudinario funeral, en el que miles de personas caminaron en Caracas junto al féretro del líder. Con esta manifestación, vista por dos de los protagonistas en televisión, termina la novela que analizo en este capítulo, en la que los personajes pasan también un largo período de incertidumbre.

En *Patria o muerte* se describe este ambiente enrarecido y expectante en el que

[34] Chávez anuncia por primera vez que tiene cáncer el 30 de junio de 2011. El 8 de diciembre de 2012 es su última aparición televisiva, en la que anuncia la recurrencia del cáncer y en la que pide a sus seguidores votar por el canciller Nicolás Maduro en caso de que no pudiese cumplir su siguiente periodo presidencial. Para entonces, Chávez se encontraba en campaña para ser reelegido. Ver esta última transmisión televisiva en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=4WcwJI9hzLI.

nadie tiene la certeza de lo que ocurre en las esferas del poder. Todo lo anterior sucede además en un contexto de una fuerte polarización política y de una sociedad que el autor describe como muy afectada socialmente: corrupta, empobrecida, vigilada y paranoica. A las reflexiones sobre la enfermedad y la persona de Chávez de parte del personaje principal y del narrador, se juntan experiencias de este y otros personajes relacionadas con la crisis social y política del país, como la delincuencia, la desesperación por la falta de empleo y la necesidad económica.

El protagonista de la novela se llama Miguel Sanabria, y es un médico oncólogo retirado que vive en Caracas. En plena desaparición de Chávez recibe una llamada de su sobrino Vladimir, asesor del gobierno chavista. Vladimir está a punto de compartir con su tío un secreto de Estado, un aspecto desconocido del presidente. Le pide a Miguel que esconda en su casa una caja con un teléfono celular que contiene videos de Chávez hospitalizado en Cuba, y en agonía. Nadie que no fuera cercano al presidente lo había visto deteriorado de salud. Hasta en su última aparición en televisión, Chávez lució fuerte y elocuente, incluso cuando en esta última transmisión daba el difícil mensaje de votar por Nicolás Maduro en caso de que algo "imprevisto" sucediese. Chávez aludía con ello a que su muerte estaba cerca, y estaba nombrando a su sucesor.

Miguel cree que Vladimir lo llama para hablar sobre la enfermedad de Chávez en su condición de médico, como él mismo dice que había pasado en conversaciones anteriores entre los dos, cuando ya la enfermedad de Chávez era un asunto nacional. Pero esta vez Miguel siente a Vladimir más nervioso y ansioso. Cuando Vladimir le cuenta de sus intenciones de guardar estos videos en su casa, Miguel se siente confundido, no comprende la razón de estas acciones de su sobrino. Pronto el narrador sugiere que el motivo es el

resentimiento: con el progreso de la enfermedad de Chávez, Vladimir como otros funcionarios había sido apartado del círculo más cercano al presidente: "Vladimir formaba parte de un grupo de funcionarios a los que habían empezado a apartar, a dejar fuera. A medida que el misterio crecía, se reducía el número de personas que podían tener contacto con el enfermo. Era la lógica del secreto y era obvio que Vladimir estaba resentido" (47).

Vladimir es descrito por el narrador durante esta y las conversaciones siguientes que tiene con Miguel como de un nerviosismo enfermizo y deteriorado físicamente. Esto sugiere en mi opinión que compartir los videos con su tío no es solo producto del resentimiento, sino una manera de guardar información con la que se puede defender de futuras amenazas o acciones en su contra. El clima general del país, como lo manifiesta el personaje, es el miedo. Vladimir así como otros personajes están nerviosos y paranoicos; muestran temor a ser censurados o a ser víctimas de la delincuencia sobre la que el Estado perdió el control hace tiempo. La situación del país y el temor a que este puede siempre empeorar los consume, esto es lo que se desprende de la manera como la novela los retrata y como describe el ambiente, que hunde a diario a quienes lo habitan:

> Todos los días podía suceder un cataclismo. Conspiraciones, magnicidios, guerras, atentados terroristas, fusilamientos, ejecuciones, sabotajes, sublevaciones, linchamientos... Todos los días podía acontecer una hecatombe. El país siempre estaba a punto de estallar pero nunca estallaba. O peor: vivía estallando lentamente, poco a poco, sin que nadie se diera demasiada cuenta. (14)

Aunque Miguel, el personaje principal, también está nervioso y expectante, se

muestra mucho más calmado que los otros personajes. Se siente amenazado al ver cómo los demás claudican, pero siempre muestra una distancia a estas emociones más irracionales en los otros personajes, una distancia acompañada constantemente de reflexiones y opiniones sobre el contexto que le rodea. Esta es la manera en que la novela sugiere que la visión de Miguel del contexto, que creo que es muy similar a la del propio autor, es la opinión legítima, sensata, distante críticamente en toda la novela, en comparación con otras visiones que se desprenden de los demás personajes, algunos chavistas y otros que se oponen al chavismo.

Miguel no verá los videos que le da su sobrino hasta muy avanzada la novela, postergación que crea un suspenso muy bien sostenido. Al momento de recibir los videos, Miguel ya estaba inmerso en reflexiones sobre la muerte y la enfermedad tanto por las noticias sobre Chávez como por motivos personales, pues se acaba de retirar como médico, se siente viejo y escéptico acerca de su profesión. Es un momento en el que siente el peso de los años y del tiempo, la relatividad de los diagnósticos, las limitaciones de la profesión para explicar la gravedad de la enfermedad y el final de la vida. Miguel piensa que ver esos videos puede no solo ser éticamente reprochable sino perjudicial para su estado de ánimo. En varias ocasiones, cuando está cerca de ver el contenido del teléfono, el narrador describe este temor de Miguel. Es como si atestiguar la agonía de Chávez equivaldría a sumarse a la agonía del país:

> ¿No se sentía acaso un poco indecente, un poco morboso? El saber es un hechizo poderoso. Tal vez, después de observar esos videos, ya nada sería igual. Durante todas esas semanas había sentido que la caja respiraba pero, en ese momento, con el teléfono en la mano, sentía todavía algo más, un

> calor peculiar, un temor cercano, la sensación de estar ingresando a un precipicio. ¿En verdad deseaba ver esas imágenes? (156)

La ansiedad de Miguel se manifiesta en estados de insomnio y en cierto malestar que se le hace inexplicable. Como describe el narrador, Miguel "pasaba de la ansiedad a la melancolía con frecuencia y con rapidez. Y con la misma frecuencia y con la misma rapidez volvía de la melancolía a la ansiedad. Como si nada. Sin razón aparente, se sentía frágil, indefenso" (12). Aunque la novela comienza describiendo estos insomnios de Miguel que parecen no tener explicación, todo indica que lo que más afecta al personaje no es la tercera edad, el retiro o el cuestionamiento de su profesión, o al menos esto no es lo más grave. Es lo que ocurre al país. Él también, muestra la novela, estaba cediendo:

> Gradualmente fue entendiendo que se encontraba ante un desequilibrio mucho mayor. Justo lo que tanto había tratado de evitar, por fin, estaba llegando: el país. Sanabria había pasado más de diez años tratando de vivir en las orillas de la realidad, esquivando los conflictos, intentando que eso que llamaban la Revolución no lo tocara. (13)

Como desarrollaré en este capítulo, a través de Miguel se define a la novela como un ensayo democrático frente a lo que para el protagonista es una crisis de valores en el gobierno chavista. Mostraré que esto recuerda una producción intelectual tradicional también verificable en Venezuela en el que la mirada clínica era usada para relatar los males nacionales. Aunque en apariencia fatalista, de la novela se desprende cierto sentido reformista, pues el personaje, propongo, refiere una urgente reconstrucción del país basada en la recuperación de estos valores. Miguel no está en contra del poder, pues en una ocasión

dice no estar interesado en criticar lo que ocurría antes de que Chávez fuese presidente (109). Miguel está en contra del poder que gobierna entonces, y que hay que cambiar.

La novela transcurre en este proceso de Miguel de entender sus cambios de ánimo, y de lidiar con las "patologías" del país, mostradas una y otra vez no solo en la figura del presidente sino en los otros personajes, que se relacionan con Miguel. Los insomnios de Miguel, sus reflexiones, estos estados en los que se siente perdido, extraño, son alternados con las experiencias de estos otros personajes, como si estos lo sacaran del sueño, de su enajenación. La novela está fragmentada de acuerdo a cada una de estas historias.

En unos fragmentos se desarrollan estos pensamientos de Miguel, sus conversaciones con su esposa Beatriz o sus discusiones con su hermano Antonio. En otros fragmentos se relata la historia de una pareja de vecinos de Miguel, Fredy y Tatiana Lecuna, que viven alquilados y con un hijo pequeño, que están sin trabajo y a los que la dueña del apartamento que ha vuelto del exterior les pide desalojar. La historia de esta pareja ocupará varios fragmentos, en los que el narrador relata la desesperada búsqueda de trabajo después de que uno de ellos, periodista, fue censurado por el gobierno y obligado a renunciar, así como la manera en que lidian con quienes quieren desalojarlos. También se relata la relación de Fredy con Aylín, una mujer cubana que vino a Venezuela a trabajar en un programa social del gobierno y a quien Fredy contacta con la intención de escribir una historia sobre la enfermedad de Chávez que podría salvarlo de la crisis económica en la que se encuentra.

En otros dos fragmentos el narrador cuenta la historia de Andreína, la dueña del apartamento donde viven los Lecuna y que quiere desalojarlos. Andreína pacta con

personas conectadas al gobierno para hacer el desalojo de forma ilegal, al ver que no puede persuadir a los Lecuna de devolverle su casa. Estas personas son tres mujeres de una zona popular, que cuentan en la novela algunas anécdotas relacionadas con su vida en los barrios pobres. En otro fragmento se cuenta la historia de una niña que es amiga del hijo de los Lecuna, así como de la madre de esta niña, ambas víctimas de la criminalidad. Por último, en otros fragmentos el narrador cuenta la historia de una periodista cuya fascinación por Chávez la trajo de Estados Unidos a Venezuela, su gira por algunos pueblos del país en donde hizo apariciones públicas, así como el encuentro entre ella y Miguel que pacta Vladimir para que esta se ocupe de los videos en caso de que algo le sucediese a él. Con este encuentro entre la periodista y Miguel, en donde por fin Miguel describe el contenido de los videos, y en donde ambos se sientan en la sala de Miguel a ver el funeral televisado, finaliza la novela.

Aunque me enfocaré en el punto de vista que se privilegia en la novela, esto es, es el de Miguel y el de un narrador omnipresente que se expresa de manera muy similar a él, como si se tratase de la misma persona, hacia el final de este capítulo me detengo en un personaje que creo que es un escape a una novela que se muestra en mucho momentos como sesgada políticamente. Se trata de un personaje femenino y que tiene una aparición muy breve en la novela, aunque es una audaz y original fractura al universo privilegiado del protagonista, como si a través de esta hay un mensaje cifrado de cuestionamiento a la propia novela. No se trata de alguien con una posición política relacionada u opuesta a Miguel, pues este personaje de hecho no expresa postura alguna respecto al liderazgo político en el país. Se trata más bien de alguien cuyas características extrañas, excéntricas, y que describiré en detalle, sugieren un cuestionamiento respecto a las representaciones y

categorías del poder que se asumen como racionales expresadas por Miguel.

Este personaje, que no tiene nombre, es la madre de María, la niña que es amiga del hijo de los Lecuna. Es una mujer que tiene un trabajo muy particular: es una ocularista, que fabrica ojos prostéticos en su propia habitación: “desde que María podía recordarlo, el cuarto de su madre siempre había estado lleno de ojos. Era su lugar de trabajo. Ahí pasaba la mayor parte del tiempo, encerrada, tallando pupilas” (34). La madre de María pasa todo el tiempo encerrada porque está aterrorizada con la criminalidad en el país, lo cual la hace estar cada vez más apartada del entorno social. Pasa la mayor parte del tiempo viendo televisión, y apenas habla o ve a otras personas. La única vez en la novela que la madre de María sale a la calle, es asesinada por un ladrón.

Mostraré que lo que le ocurre al personaje simboliza que el poder en cualquiera de sus formas y representaciones es violento en tanto que impone maneras de ser y maneras de pertenecer, y anula cualquier posibilidad de subvertir estas imposiciones, como el personaje trata de hacerlo encerrándose, negándose como sujeto político. En el instante en que la mujer se expone a un contexto que había tratado vehementemente de ignorar por temor, su vida es exterminada. De manera cruda esto desafía y relativiza todas las reflexiones políticas del personaje principal, la manera en la que cree que deben ser y actuar las personas políticamente. Toda esta reflexión política es reducida al silencio por la realidad del asesinato de este personaje.

Entiendo que los ojos prostéticos con los que trabaja esta mujer, que son descritos en varias oportunidades, sugieren en la novela la condición también protésica de las personas como sujetos políticos, su condición artificial. El hecho de que el personaje no

tiene nombre a diferencia de los otros, enfatiza esta condición genérica en el que la individualidad está amenazada. Las prótesis sugieren que las personas deben responder a categorías políticas artificiales como "pueblo", "nación", que sirven a la soberanía, o en el caso de la coyuntura política venezolana en el contexto del chavismo, a los llamados "chavistas" y "antichavistas" como los dos polos políticos con los que los ciudadanos deben identificarse y que sirven a las élites que compiten por el poder. A estas categorías Julia Buxton (2011) las denomina "esquemas": "crude pro- and anti-Chávez schemas" (xiv) que producen una visión estática y homogénea de las partes en conflicto.

En las próximas páginas, comenzaré por describir con más detalles las historias de la novela, sus personajes, enfocándome en lo que estas muestran respecto a este punto de vista político privilegiado y encarnado principalmente en Miguel Sanabria. Luego me enfocaré en Miguel para ver aún más detalles respecto de este universo, concluyendo con algunas ideas fundamentales sobre el sujeto político al que responde y su discurso político desplegado en la historia. Finalmente, haré unas breves reflexiones sobre este personaje tangencial con la intención de proponer que en la novela hay una fuga a esta crítica convencional que predomina a través del protagonista y del narrador.

El libro de Chávez

En el mismo edificio donde viven Miguel y su esposa Beatriz, viven Tatiana y su esposo Fredy Lecuna con su hijo Rodrigo. Tatiana es una diseñadora independiente, que consigue trabajos esporádicamente. Fredy es un escritor y periodista que escribía sobre crímenes en uno de los principales periódicos del país, ahora desempleado desde que el periódico había cambiado de línea editorial. La nueva editorial, dice el personaje, no quiere que se hable de crímenes: "no quieren que se hable de inseguridad, de violencia […].

Quieren informaciones positivas, buenas. Es pura autocensura" (25). Esto es algo, por cierto, muy común en el transcurso del chavismo, en donde muchos medios fueron censurados, cerrados o comprados por el gobierno. Margarita López Maya (2016) identifica este fenómeno como una política de "hegemonía comunicacional", según la autora una transformación de los medios desde muy temprano en el chavismo en el poder, y que en el gobierno de Nicolás Maduro que siguió al de Chávez ha alcanzado niveles enormes.[35]

En medio de esta coyuntura y desesperado por conseguir dinero, Fredy comienza a contactar a colegas y personas que puedan conseguirle trabajo. Visita a una amiga editora que le propone escribir libros comerciales o ser el escritor fantasma de celebridades que han acudido a la editorial, con lo cual puede producir algo rápido y rentable. Fredy se niega a todas estas ofertas, hasta que la editora le dice: "¿Y la enfermedad del Presidente? ¿Por qué no escribes un libro sobre Chávez?" (31).

Esa noche, en su casa, Fredy piensa en la propuesta de la editora; el narrador lo describe como pensativo, silencioso, como si estuviese procesando la oferta: "esa noche, en su apartamento, Fredy se sirvió un whisky en un vaso largo, con bastante hielo y soda. Necesitaba pensar. Al fondo de la noche, los carros cruzaban por la autopista […]" (31). Luego Fredy piensa que en toda su carrera como periodista no ha hecho más que escribir sobre la muerte, con lo cual, de cierto modo, tiene vasta experiencia para escribir un libro

---

[35] Dice la autora sobre esta política: "implicó, entre sus muchos instrumentos, la instalación de equipos de alta tecnología, que ampliaron y mejoraron la cobertura de los medios públicos a escala nacional e incluso mundial; la elaboración de instrumentos legales regulatorios de los medios de comunicación para favorecer intereses gubernamentales; prácticas de presión y amedrentamiento al sector mediático privado para limitar su libertad de expresión; cierres, cooptación o compra de medios privados por parte del gobierno o de empresarios cercanos a él, para cambiar sus líneas editoriales. Adicionalmente, se ejercitaron políticas de polarización y estigmatización de toda expresión u organización política opositora" (142).

sobre Chávez:

> Recordó su trabajo, el oficio de contar la muerte. ¿Cuántas veces había escrito la palabra bala? En algunas ocasiones, después de escribirla, la miraba. Ensimismado. Casi llegaba a sentir que la palabra también lo observaba a él. Con cierto desafío, como retándolo. ¿Otra vez? ¿Cuántas veces había pisado con sus dedos cada una de sus letras. Teclear bala: be a ele a. Escribir la muerte. Escribir siempre sobre gente que termina, que desaparece. (31)

En esta cita se dilucida lo que es muy común en la novela, sobre lo que Miguel reflexiona y que se extiende a otros personajes: la constante relación entre el cuerpo social –en debacle, azotado por el crimen– y el cuerpo enfermo del presidente. Hablar sobre ambos, parece sugerir el personaje, es lo mismo. Así, la idea de escribir sobre la enfermedad de Chávez comienza a ser una posibilidad para él. Muy pronto, sin embargo, se da cuenta de que es una empresa imposible, o al menos así lo parece en todos los intentos de Fredy. La enfermedad del cuerpo del líder se presenta como una realidad aplastante, difícil de describir.

Luego de varios ensayos en los que narra la enfermedad de Chávez, la escritura se le presenta opaca, artificial: "tratar de inventar el relato íntimo de Chávez era tentador pero imposible" (56). Aun así, Fredy persiste en producir el libro hasta el final de la novela. Primero intenta escribir en primera persona, como si fuese Chávez el que habla; luego piensa que es más factible hacerlo a través de archivos y testimonios en los cuales otros hablan de la enfermedad del presidente. Además de estos constantes intentos fallidos de

escritura, Fredy busca informantes y viaja a Cuba, donde Chávez fue hospitalizado y donde permaneció hasta morir, con el intento de conseguir algún secreto o alguna información que pueda servirle como un punto de partida.

Pienso que esta imposibilidad de escritura de Fredy, y en particular de la escritura sobre la enfermedad de Chávez, sugiere también una profunda acrítica a esta censura y hegemonía del Estado. Apunta a un control de este sobre la realidad: "el gobierno había decretado una vigilancia sobre el lenguaje" (145). El chavismo tiene una hegemonía sobre el lenguaje y sobre el conocimiento de la enfermedad, un control sobre este tema nacional que todos sufren en el país, chavistas y antichavistas, pero al que es difícil acceder reflexivamente, escribir sobre ello. Fredy no puede escribir o verbalizar la enfermedad de Chávez. Y es que, obviamente, nadie sabe con certeza lo que le ocurre al presidente; la enfermedad, en todo caso, es una gestión política que ha sido manejada muy cuidadosamente.

La hegemonía sobre el conocimiento del Estado se evidencia también en varias reflexiones de Miguel: "Chávez no había permitido que ningún médico hablara […]. Él era el único dueño de su enfermedad" (16-17). Como se verá, el personaje principal, como médico, es el único que acaso puede acceder a esa explicación de la realidad, y no hay nadie en el universo de la novela que se le compare. La novela hace una constante mención a Chávez como "la autoridad", que allí es desafiada por el médico Miguel Sanabria.

Quien lleva a Fredy a Cuba es una mujer cubana llamada Aylín Hernández, que una colega periodista le presentó. Aylín es parte del programa social de salud del chavismo, por el que se construyeron centros de salud dentro de las barriadas pobres y se trajeron médicos

y personal de salud cubanos a Venezuela a cambio de petróleo, parte de las Misiones Bolivarianas a las que me refiero en la Introducción. Por este servicio, la familia del personal cubano recibe algo de dinero. En la novela esta mujer es vigilada y controlada por las autoridades venezolanas y cubanas, y no puede comunicarse con su familia mientras está en Venezuela: "como cubana, Aylín no tenía permitido salir a los centros comerciales. Tampoco podía, además, solicitar y contratar una línea telefónica nacional" (87).

Aylín no puede hacer nada sin autorización del gobierno y sus conversaciones con Fredy son a escondidas. El personaje es descrito como desconfiado y paranoico. A diferencia de Miguel, Aylín nunca expresa su opinión o su experticia sobre la salud de Chávez. Todo esto hace, a mi parecer, que este personaje sea por momentos plano, aunque entiendo que el propósito del autor es transmitir que este personaje está colmado por la acción de vigilar y por el temor a ser vigilado.

A través del personaje la novela tiene la intención de manifestar una crítica a la influencia del régimen cubano en el país y al autoritarismo de este: "la desconfianza en el otro era parte de la dinámica de control en Cuba. Era un sistema basado en la vigilancia mutua" (138). Lo único que se describe de ella a parte de la vigilancia es que quiere comprar cosas para su familia que el gobierno no le permite, como teléfonos celulares, para lo cual pide ayuda a Fredy a cambio de su colaboración. El personaje solo muestra su búsqueda de supervivencia, y no hay reflexión política.

Aylín pronto tiene que volver a Cuba y le sugiere a Miguel que viaje con ella para su investigación. Ambos acuerdan casarse (a escondidas de Tatiana) y hacerse pasar por pareja para que en la isla nadie sospeche de él. En Cuba Fredy consigue que un contacto de

Aylín le dé una carpeta con información médica del presidente. Son algunos informes y exámenes con los que Fredy no está seguro de qué hacer. Cuando va de regreso al aeropuerto para volver a Caracas, pensando en lo que hará con los materiales, es detenido por oficiales del gobierno. Los oficiales le quitan la carpeta, le dicen que están enterados de todos sus movimientos, de su proyecto, y que ellos le pagarán una buena suma de dinero para que escriba un libro sobre Chávez, pero en el que ellos dicten lo que el libro debe contener:

> Te vamos a dar cien mil dólares para que escribas el libro. Lecuna lo miró. Estaba atónito. Pero, sin duda, su interlocutor hablaba completamente en serio. Permanecía sentado frente a él, con una sonrisa sardónica en sus labios, esperando una respuesta. —No entiendo —dijo, tratando de ganar tiempo. Le explicaron: la idea era mantener todo igual, en el mismo plan, con la misma editorial, pero escribiendo otro tipo de libro, en otra línea, una línea más acorde con los intereses de la revolución, con la defensa de la patria, incluso con la defensa de la propia vida y memoria del Comandante. —Es un asunto que tiene que ver con la estabilidad del país —le dijeron también en algún momento. (235-236)

Aunque Fredy está de nuevo sufriendo una censura y está siendo presionado por funcionarios a cambiar su versión, acepta el trato no solo por miedo, sino también porque piensa que por fin consiguió la manera de salir de su crisis económica, que era lo que en principio buscaba. Un poco después de ser liberado por los oficiales, Fredy llama a Tatiana para decirle que había encontrado la manera de hacer dinero, aunque no es ella la que atiende, pues en ese momento su apartamento estaba siendo invadido, como relataré en

breve.

Fredy y Miguel conversan en varias ocasiones, en el edificio. Fredy busca a Miguel para hacerle preguntas sobre el cáncer –otro modo en el que se enfatiza la autoridad y la razón del protagonista en relación con la sociedad–. Miguel no contesta a las preguntas de Fredy, como tampoco contesta a las preguntas sobre el cáncer que le hace su esposa. Miguel está hastiado de estos interrogatorios, y no cede a la ansiedad que constantemente muestran los otros personajes. El narrador describe a Fredy como una persona exasperante cuando hace las preguntas, con una curiosidad obsesiva (57).

En la historia de Fredy se revelan varios aspectos que serán comunes a otras historias en la novela: la censura por parte de autoridades de los gobiernos, como ya expresé respecto al lenguaje y al conocimiento, y la corrupción. Esta última es ejercida por toda clase de personajes en la novela: funcionarios, personas de los barrios pobres, personas de clase alta. Por dinero, por supervivencia, por poder o por información los personajes mienten y acceden a participar en actividades ilegales, siempre, eso sí, motivados u obligados por el Estado. Es por esto último que ninguno de los personajes menciona, reflexiona, critica o defiende la corrupción, es algo que está implícito en la dinámica de la sociedad y de los personajes, y que incluso se sugiere que está fuera de su control.

Pero esto es excepcional en Miguel, quien sí reflexiona sobre ello. En una ocasión el narrador dice que Miguel "cuestionaba la corrupción, la falta de transparencia" (44) del gobierno; en otra ocasión en la que Miguel está discutiendo con su hermano, se refiere a un caso de importación de comida por parte del gobierno que reveló corrupción y en el que muchos se hicieron ricos (109), y sobre el que hablo en la Introducción. Nuevamente,

Miguel parece ser el único que puede hablar sobre los males nacionales, el único que parece poder tomar distancia de las patologías que sufre todo el país.

Miguel tiene un hermano, Antonio, que a diferencia de él es chavista, defiende el gobierno de Chávez y sus logros. Los encuentros entre Miguel y Antonio ocurren unas cuantas veces. Parece que es un hábito para ellos verse y conversar, sin ningún otro motivo. Estos encuentros permiten mostrar mucho de lo que opina Miguel respecto al país, cuando discute con su hermano y piensa de modo contrario a él. En una ocasión, por ejemplo, Miguel le hace a su hermano la pregunta retórica de cuánto dinero le ha entrado al gobierno y sobre el que se desconoce su uso, a la que él mismo responde: "—¡Más de un millón de millones de dólares! —Miguel siguió hablando, dio unos pasos, girando alrededor de su hermano—: ¿Dónde están, coño? Mira los hospitales públicos. Mira las escuelas. Mira las carreteras. Ve cómo está la economía... ¡Dime! ¿Dónde está ese dinero?" (109-110).

En el universo de la novela la corrupción es del gobierno: no solamente en los altos cargos sino en otros funcionarios públicos. Aunque Miguel hable de una enfermedad nacional como mencioné al principio, la parte del país cuya enfermedad es la de más gravedad es la del sector que gobierna a Venezuela y la del sector que trabaja para el gobierno. Los personajes en la novela que no pertenecen a este sector e incurren en la corrupción, lo logran porque alguien relacionado con el gobierno se los facilita.

En la cita Miguel hace mención a los hospitales públicos y a cómo su deterioro es una prueba de esta corrupción, de que el dinero no es invertido en las necesidades del país. En el país suele entenderse como "hospitales públicos" a los hospitales diferentes a los centros de salud construidos por el chavismo en proyectos como el mencionado Barrio

Adentro, y que se ubican en las zonas más desarrolladas de la ciudad. Los centros de salud construidos por el chavismo suelen ser conocidos, dependiendo de su infraestructura y organización, como consultorios, ambulatorios, clínicas populares, y centros de diagnósticos, y muchos de estas estructuras se construyeron en la profundidad de los barrios pobres, donde no había hospitales. Cuando Miguel habla de los hospitales públicos, su hermano lo acusa de referirse a lugares que él solo ve en la ciudad y que no existen en el barrio.

Encuentro que aunque estas conversaciones con Antonio tienen la intención de permitir al protagonista desarrollar su crítica al gobierno, que beneficia el punto de vista político de la novela, este aspecto sobre el sistema de salud evaluado desde la existencia y condición de los hospitales públicos muestra un sesgo importante de Miguel y que creo se puede inferir en más de una ocasión en la novela. Antonio tiene razón: la visión de Miguel de la sociedad y de la institucionalidad es sesgada. La novela evalúa a la sociedad con base en una institucionalidad tradicional y en un modo de hacer política anterior al chavismo, como si con este dejó de existir el país. El sistema de salud se detuvo con los hospitales públicos, que existen desde mucho antes del chavismo, es lo que parecen decir la novela y el protagonista, aunque la construcción de centros médicos alternativos del chavismo en las zonas pobres fue enorme.

Asimismo pienso que esto se puede deducir de la ausencia de reflexión en Aylín, sobre la que además no queda claro cuál es profesión o experticia respecto al campo de la medicina. De ella se dice que es “una compañera cooperante que estaba trabajando como informática en las misiones de salud que desarrollaban los cubanos en Venezuela” (85). Nada más. ¿Qué es lo que piensa Aylín sobre la medicina en Cuba o en Venezuela? ¿Qué

piensa de las transformaciones del chavismo en las que ella está participando? En la novela está ausente de toda reflexión la existencia del sistema de salud alternativo creado por el chavismo. No se sabe si funciona o no. Lo que se sabe es que los tradicionales hospitales públicos están en ruinas. Miguel se enfoca en otros aspectos del gobierno que son indiscutibles, como la corrupción.

Aunque hay muchas reflexiones y discusiones políticas, sobre diversos temas, se extraña una reflexión sobre nuevas formas de institucionalidad o de desafíos a la vieja institucionalidad que deben reconocerse del chavismo. Esta es una reflexión que se extraña y que autores como Buxton han señalado también respecto a la literatura crítica sobre los gobiernos chavistas en la historia de Venezuela:

> The Chávez period was one of rupture, constant change, and displacement. Old elites and system beneficiaries were replaced by new actors and constituencies with different interests, identities, cultures, and priorities, and traditional lobby mechanisms were supplanted by new and typically informal networks of influence and access. This context proved deleterious for meaningful engagement with, and qualitative analysis of, developments in the country. There was a marked reluctance within academic and policy circles to break with the analytical framework of liberal democracy. (x)

Como para Miguel el país no solo estaba gobernado por un presidente enfermo, sino también enfermo en términos sociales, hay en la novela analogías tradicionales entre el país

y la enfermedad.[36] El miedo, sobre el que hablé "se reproducía de manera desordenada, como un cáncer" (85). El país se había convertido en "una sala de espera, un pasillo de hospital donde se juntan los rumores y las preguntas" (46). Había además tal polarización política que para Miguel esta había "intoxicado" y "contaminado" a todos (14), y había transformado a las personas a "vivir en la urgencia de estar a favor o en contra del gobierno" (14), ansiosas, tensas, con lo cual se sugiere una ansiedad patológica, o las había expuesto a la revolución como una "droga dura" (43), lo cual sugiere una adicción.

La novela insistirá particularmente en la corrupción del gobierno. Aunque se relata la incursión de personajes en actos de corrupción, no se desarrolla un juicio personal y se sugiere constantemente que es a través del gobierno que se propician estos actos. La novela propone así al Estado chavista como el foco de la enfermedad social. La corrupción es un aspecto tradicionalmente aludido respecto a la "enfermedad" de una sociedad, como mostraron autores como Susan Sontag en *Illness as a Metaphor* (1978), quienes identifican esta relación desde tiempos premodernos. La reflexión sobre la enfermedad del presidente en la novela pasa también por un uso de metáforas para aludir a una enfermedad mucho mayor, la enfermedad social: "Illness have always been used as metaphors to enliven charges that a society was corrupto or injust" (72), afirma Sontag.

Respecto a la crítica al gobierno Miguel alude también al control del Estado de todas las instituciones del país, en la amenaza a la libertad y en el personalismo y autoritarismo de Chávez. Otros personajes que se relacionan con el protagonista y que

---

[36] La alegoría nacional basada en la enfermedad en tradiciones literarias como las venezolana y que ha resurgido en la narrativa del siglo XXI, ha sido discutida por Luis Duno Gottberg (2009), Miguel Gomes (2010) y Vicente Lecuna (2012).

viven en el país sufren invasiones ilegales en sus casas, son asesinados por el crimen y censurados por el gobierno. A través de las reflexiones del personaje principal y del narrador, cuya voz privilegia los pensamientos de este, se sugiere constantemente que el gobierno es una amenaza a valores tradicionales como la libertad, la individualidad, la propiedad y la privacidad. Es una amenaza a la salud.

El otro relato, el del barrio

Fredy y su familia viven alquilados en el apartamento de Andreína Mijares. Andreína es una mujer de clase acomodada que se había ido a vivir al extranjero con la idea de quedarse, como hicieron muchas personas de clase media y alta que vieron el advenimiento del chavismo con temor, como una amenaza a su estabilidad. Esto podría explicarse con lo que Luis Duno Gottberg (2011) identifica como la ansiedad de las élites ante los reacomodamientos de la participación popular, la emergencia de las clases populares alineadas con el chavismo ahora en el poder: "it is the new visibility of these sectors in public and institutional spaces that likely triggered anxiety among some of those who maintained such order" (279).

A Andreína no le fue bien en el extranjero y tuvo que devolverse, razón por la que pide su apartamento de vuelta. Tras varios intentos fracasados por contactar por correo electrónico y por teléfono a sus inquilinos para pedir el desalojo del apartamento, y poco antes de arribar al país, Andreína contacta a Miguel para que la ayude a comunicarse con ellos, pues es el presidente de la junta de condominio, cargo que aceptó para ocupar su tiempo libre luego del retiro. Un día Miguel recibe un correo de Andreína:

> «Por motivos personales», escribía Mijares, «me vi obligada a viajar y a

residenciarme en Miami. Las cosas lamentablemente no han resultado como esperaba y ahora estoy planeando volver a Venezuela. Desde que me fui, hace ya años, le alquilé mi apartamento a Fredy Lecuna. Resulta que llevo ya varios meses tratando de comunicarme con él […]. No sé si tengo mal su dirección de correo electrónico, no sé si el teléfono del apartamento está dañado, pero ha sido imposible localizarlo y todo ya me parece extraño y comienza a preocuparme. Gracias a un primo que habló con la conserje supe que usted es ahora quien dirige la junta de vecinos y pude conseguir su dirección de correo. Supongo que usted sabe cómo está la situación en el país. Este diciembre estoy regresando y necesito mi apartamento. (21-22)

Es por Miguel que Andreína se entera de que los Lecuna no atienden sus mensajes porque no se van a mudar, pues no tienen dinero. Cuando Miguel los visita para darles el mensaje de Andreína, Fredy le dice:

> Para nosotros también es difícil. No tenemos una respuesta. No podemos darle una respuesta. Es imposible mudarnos a otro lado. No tenemos dónde. No tenemos con qué. Aquí pagamos una renta más o menos manejable, ahora no conseguiríamos algo así en ningún lado. Todo ha subido demasiado. Tendríamos que irnos fuera de Caracas. (25-26)

En esta historia entre los Lecuna y Andreína se inserta un importante debate en el contexto del chavismo, el derecho a la propiedad privada.[37] La novela muestra además

[37] Aunque la constitución propuesta y aprobada por Chávez en 1999 y que sigue vigente garantiza la propiedad privada, Margarita López Maya y Edgardo Lander (2009) ven en la propuesta de una segunda reforma que Chávez buscó en 2007 un debilitamiento de esta garantía. Esta segunda reforma no fue aprobada

acciones ilegales como la ocupación a la propiedad urbana que se incrementó de manera significativa durante el gobierno de Chávez.[38] Andreína se entera de que puede contratar a personas que invaden propiedades con el fin de presionar la salida de quienes habitan en ellas. Su amiga Carolina, que el narrador la describe como una mujer de clase alta, que estudió en los mejores colegios de Caracas y que dice que "en este país hace tiempo que se acabó la gente decente" (99), es la que le informa de esta operación ilegal, que se hace a través de funcionarios del gobierno:

> Carolina Troconis la había llamado por teléfono y le había dicho que había encontrado la forma para resolver su problema. Solo le dio un número telefónico y una aclaratoria. —Son chavistas —le dijo—. ¡Prepárate! Andreína Mijares fue a una dependencia oficial de la gobernación y se reunió con un funcionario […]. Le contó todo, con lujo de detalles, mostrando diversos documentos. El funcionario la escuchó con paciencia y respeto, luego apartó el montón de papeles que ella había traído y le explicó

---

pero se han seguido los lineamientos del Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2007-2013 que se redactó en conformidad con aquella reforma. Los artículos de esta, como indican los autores, "contemplan además la propiedad pública y la *individual*, sin referencia explícita a la propiedad privada. Con respecto a la propiedad pública, esta fue definida en la rechazada reforma como perteneciente 'a los entes del Estado', configurando una propiedad distinta a la social indirecta y sin aclarar por qué. Al contraponer a la propiedad pública la individual, por otra parte, se evade una toma de posición en torno a diferentes formas jurídicas de la propiedad privada" (70). Esta visión es muy común en la sociedad venezolana, que ve este cambio manifestado en la práctica en la constante expropiación de empresas privadas y en las invasiones a la propiedad privada apoyadas por el gobierno. En 2009 se aprobó además la "Ley de Tierras Urbanas", que como dice Antonio Azuela (2011) se ha visto también como una amenaza a la propiedad en referencias como la de "cantidad significativa de edificaciones en estado de ruina... que sirven de estímulo a las acciones ilegales de invasiones" (Ley de Tierras Urbanas, 2009).

[38] Recuerda Azuela que en Caracas ocurrieron "expropiaciones de varios cientos de inmuebles que, entre 2005 y 2008 emprendió la Alcaldía Metropolitana" (48). El autor también recuerda que en los últimos años (atendiendo a la fecha de publicación de este artículo) se han producido ocupaciones no solo de tierras baldías sino de edificaciones que estaban en proceso de remodelación para ser vendidos. El gobierno ha sido ambivalente respecto a estas acciones. En televisión Chávez declaraba que las élites chavistas habían creado la matriz de opinión de las ocupaciones para perjudicar al gobierno, pero este no se posicionaba respecto a las ocupaciones en masa de edificios apoyados por oficiales como la policía.

> que había que resolver la situación de otra forma […]—La única salida es que usted entre por la fuerza. Usted tiene que invadir su propia casa. (141-142)

Andreína se encuentra luego con las tres personas que invadirán el apartamento. Son tres mujeres que habitan en una zona pobre de la ciudad, de nombres Virginia, Mildred y La Tierrúa. Andreína está asustada, sin saber cómo comunicarse con las mujeres que enseguida le hablan con irreverencia. Está nerviosa con la idea de formar parte de una actividad ilegal, pero continúa con el plan, obedeciendo a las mujeres que le dicen que las lleve al apartamento y que siga instrucciones. Cuando Tatiana y su hijo llegan al apartamento, estas tres mujeres y Andreína ya estaban dentro de él. El apartamento está lleno de grasa, los pisos orinados, la ropa tirada. Las mujeres escuchan música y ven televisión a todo volumen. Comen en el suelo. Luego de una noche estando en casa en estas condiciones, Tatiana y el hijo desalojan. Fredy, quien está en Cuba, se enterará de todo cuando ya su familia está albergada en otro lado.

Las tres mujeres son de una clase social distinta a la de los personajes mostrados hasta ese momento, y con sus historias la novela se propone mostrar una visión del país diferente a la de las clases acomodadas, a la que pertenecen los otros. La novela construye empatía basada en señalar a las personas de clases acomodadas, como los personajes de clase alta de la novela, como completamente desconectados de la vida y las necesidades de los pobres. Respecto al encuentro de Andreina con las tres mujeres el narrador dice: "Andreína Mijares se encontraba en la mitad de Petare, las enormes montañas llenas de barrios populares, en el este de Caracas. Jamás en su vida había pisado ese lugar. La pobreza, para ella, era un paisaje lejano, el sonido distante de las estadísticas" (142).

Luego, además de sugerir que estas tres mujeres de clase popular simpatizan con el gobierno chavista (una de ellas tiene una franela de Chávez, y las tres lloran desconsoladamente cuando se enteran de su muerte, que ocurre cuando están realizando la invasión en el apartamento), estas comparten con Andreína anécdotas que muestran su identificación con Chávez:

> A mí me cambió la vida, pero de acá, de la cabeza. Me cambió la forma de pensar, de mirar, de mirarme a mí misma. ¿Que qué me ha dado? Tú dices, ¿en concreto? Cómo te digo. Es que nosotros no teníamos nada, no éramos nadie; o mejor dicho: nosotros sentíamos que no éramos nadie, que no teníamos valor, que no importábamos. Y eso fue lo que cambió Chávez. Eso fue lo que nos dio. De pronto tú no puedes entenderlo. Tú eres gringa y blanca. Eso es otra cosa. Hay que haberlo vivido. Como te dije antes, es una vaina de piel, de corazón. Al final, yo lo amo porque él es pobre y feo como yo". (166-167)

La identificación de este personaje con el chavismo es más afectiva, emocional, en relación con la crítica de Miguel y del narrador. Su identificación tal como es descrita en la novela es, si se quiere, sentimental. Lo mismo ocurre con otro personaje chavista, el hermano de Miguel, Antonio, aunque en apariencia su simpatía con el chavismo está basada en aspectos históricos, políticos. Antonio pertenece a un sector que simpatizó con la izquierda iniciada en América Latina en los sesenta y que ha visto en el chavismo un regreso del espíritu revolucionario:

> Siendo muy joven, Antonio comenzó a militar en el Partido Comunista, luego se mudó a una organización más radical, de la llamada ultraizquierda, transitó de manera algo fugaz por la guerrilla en la década de los sesenta, y terminó unos años después acogiéndose a la pacificación y reintegrándose a la vida ciudadana. […] Con la llegada de Chávez al poder, en 1999, los viejos sueños de Antonio resurgieron. […] Se desarrolló en cierto clima retro que se recreaba, incluso, con unos códigos que estaban ya olvidados. (43)

Esto es muy importante porque muchos de los que participaron de la guerrilla o simpatizaron con la ideología guerrillera en décadas pasadas no solo se identificaron luego con el chavismo sino que también fueron reinsertados en la arena política luego de muchos años de exclusión, como explico en la Introducción. Este personaje, el hermano de Miguel, inserta en la novela el conocimiento de dicha pugna política que tiene décadas en el país, así como una conciencia de la historia de las pasadas décadas, de manera que puede entenderse como una consideración de un chavismo más crítico. Pero por otro lado este personaje es retratado también como alguien que es movido afectivamente más que críticamente a apoyar la causa chavista, como alguien que apoya el chavismo por nostalgia, como muestran las últimas líneas de la cita anterior.

Esta descripción de los que apoyan el chavismo en la novela basada en afectos –identificación, nostalgia– sugiere una visión de la política entendida por estos como irracional en contraste con los pensamientos de Miguel y del narrador en cuanto a una crítica reflexiva de los males del país. El carisma, desde este punto de vista crítico, es contrario a una política justa, crítica o racional, pues como afirma Miguel Vázquez (2019)

“El carisma de Chávez fue la pieza fundamental que permitió la conformación, articulación, conducción y movilización de lo popular […]” (27), lo cual, para el autor, permitió que Chávez alcanzara el poder “sin necesidad de satisfacer ninguna de las demandas que presidentes anteriores dejaron insatisfechas” (27). Para el protagonista de la novela, Chávez es un líder personalista y populista que manipula por medio de las emociones (44). Esta naturaleza de Chávez y esta condición del chavismo es también vista por Madeleine Butler, una periodista norteamericana cuyo interés por el carisma de Chávez la lleva a Venezuela a escribir un reportaje.

Chávez es una emoción

Madeleine Butler es una periodista que viaja a Caracas a escribir una historia sobre Chávez. Ahora que está enfermo, Madeleine como muchos otros siente la urgencia de conocer más sobre este personaje que le ha fascinado por años. Sobre Madeleine respecto a Chávez:

> El personaje le parecía desconcertante. Quizás por eso le interesaba, le llamaba tan poderosamente la atención. Su primer acercamiento fue en la universidad, cuando en su trabajo de grado se propuso realizar un grupo de perfiles periodísticos de los nuevos líderes latinoamericanos. […] Fue el líder que más estudió y al que más esfuerzo y texto le dedicó. Con el paso del tiempo, con las lecturas y las investigaciones, aquello que en ese primer trabajo le pareció pintoresco y divertido terminó convirtiéndose en el centro de su exploración. Cada vez se interesó más en las maneras en que Chávez establecía una relación con los demás, tanto en el trato personal, según

aseguraban muchos testimonios, como en el trato colectivo, como garantizaba el fervor de las masas en sus actos públicos y manifestaciones. (75)

En la novela se infiere que Madeleine llegó a Venezuela en algún momento entre el primer anuncio de Chávez de su enfermedad y antes de su desaparición y de su muerte. En su recorrido por Caracas y otras zonas del país, logra estar muy cerca de Chávez en una de sus presentaciones que será luego transmitida por televisión. Madeleine constata la popularidad del personaje y la relación que logra establecer entre quienes lo siguen, la atracción y fascinación que el líder despierta en los demás. A partir de ese momento para ella Chávez es igual a una *emoción* (75), y el personaje se obsesiona cada vez más con entender cómo funciona el carisma del líder y la reacción que tiene en las clases populares. Mientras viaja a y en Venezuela, Madeleine lee ensayos sobre líderes carismáticos y trabajos sobre el "comportamiento de las masas" o la "psicología del líder", ensayos en los que se habla de Hitler, Charles Manson y Jim Jones. Desde la perspectiva del narrador, estas lecturas junto a las reflexiones de Madeleine muestran que Chávez es la encarnación de la supremacía del líder, de una relación entre el líder y las personas en donde lo único que importa es el primero.

La relación del líder con sus seguidores, con la clase popular, está desde el punto de vista de Madeleine alineada con Miguel, o dicho de otro modo: Madeleine es la reiteración, constatación, legitimación del punto de vista del protagonista de la novela, quien considera la popularidad del chavismo producto de lo irracional, de lo emocional. Madeleine es el apoyo intelectual, histórico, basado en lecturas, en la profesionalización y en la experiencia, de lo planteado por el protagonista. Madeleine, si se quiere, es la fuente del liberalismo

norteamericano que apoya los pensamientos de Miguel.

Como el protagonista, Madeleine lee el fenómeno chavista desde las formas tradicionales de entender el poder como el populismo. Sanabria define el actual proceso político como "un modelo personalista y autoritario para controlar el Estado y las instituciones" (44), palabras que revelan lo que en el fondo entiende también por política venezolana Madeleine, movida por otros aspectos como la fascinación por el líder. Madeleine está reforzando esta misma idea personalista que Miguel Sanabria mantiene durante toda la historia; ambos hacen referencia a Chávez como un caudillo –figura histórica sobre la que hablé en el análisis sobre la obra de Deborah Castillo –. Miguel insiste en el militarismo del líder y en cómo su gobierno ha querido absorber la institucionalidad desde este liderazgo militar, mientras que para Madeleine, Chávez es sobre todo el paradigma de un líder populista, un hombre carismático y que ha absorbido la identidad de las clases populares para sí mismo. Ambas miradas, entonces, parecen la misma.

Mencioné que las discusiones de Miguel con su hermano chavista Antonio son una vía para darle más alcance a lo que ya Miguel piensa y propone sobre el chavismo, pues su punto de vista está privilegiado en las discusiones, en donde los hechos y cifras que tiene Miguel (casos de corrupción, montos de dinero perdido) se sobreponen al chavismo del hermano que se manifiesta como más idealista. Esto también es una estrategia que se pone en funcionamiento a través del personaje de Madeleine. Una noche después de una fiesta a la que es invitada por una joven que conoció en una de las presentaciones del presidente, Madeleine termina en casa de esta, junto con amigos. Al final de la noche, quedan solo Madeleine, la amiga, y un hombre, quienes siguen bebiendo. Al día siguiente, Madeleine

está desnuda en el apartamento y no recuerda nada. El narrador dice:

> Que Madeleine se había puesto crítica con la revolución y que Zuleyka y Willmer se habían puesto críticos con Madeleine. Que en el fragor del debate, quién sabe por qué pero eso siempre pasa, habían comenzado también a hablar de sexo. Que Willmer había dicho que Madeleine no entendía los nuevos paradigmas. Que ellos eran el hombre y la mujer nuevos. Que la habían llamado conservadora y puritana. Una gringuita típica y republicana. […] Que una cosa lleva a la otra y que otra cosa lleva siempre a una cama. Que la misma Madeleine, como para demostrar que no era todo lo que decían, había dicho que sí, que se acostaran y retozaran y se lamieran y se cogieran los tres juntos. —Pero te quedaste dormida —dijo Willmer— […]. (129)

En esta cita se muestra una vez más una identificación del chavismo caracterizada por lo emocional y que raya en lo irracional, en contraste con el punto de vista liberal del protagonista. Zuleyka y Willmer reaccionan ante la crítica de Madeleine —que se sugiere en la cita fue muy racional—con desprecio e improperios. Hablan del hombre nuevo y de la mujer nueva, uno de los tantos títulos usados por el chavismo que por sí solos se muestra como vacuo, un concepto popularizado por revoluciones como la cubana y retomado posteriormente para diversos usos, lo que Ernesto Laclau (2005) llamaría un significante vacío.

De este modo, y una vez más, Madeleine se presenta como el soporte al universo anti chavista, liberal y racional de Miguel. Es en este sentido muy elocuente que la novela

finalice con Madeleine y Miguel en el apartamento de este, que en este encuentro es cuando por fin Miguel describe el contenido de los videos y cuando comienza el funeral de Chávez, que transcurre en el televisor encendido en el apartamento de Miguel. Junto con el otro personaje que legitima sus pensamientos y reitera su autoridad, Miguel comparte por fin el contenido de los videos:

> —Entonces, —preguntó de pronto Madeleine—, ¿usted vio los videos? Sanabria la miró. Ella parecía abochornada. Como si la interrogante fuera un deber incómodo, una regla que no podía dejar de cumplir. —Sí. (…) —Eran muy cortos —agregó Sanabria—. Y de mala calidad. —Pero de todos modos, ¿se podía ver algo o no? Sanabria movió la cabeza. Dudó unos segundos, mientras Madeleine permanecía expectante, con los músculos rígidos, esperando. —Sí. (…) —Vi a un enfermo, a un ser humano, vulnerable y desesperado. Como cualquier enfermo terminal (…) —Chávez no era cualquiera, ¿no? —susurró la periodista. —Chávez tenía cáncer —acotó Sanabria. (238-239)

Miguel Sanabria es quien tiene la autoridad de la novela para diagnosticar al Presidente. Le recuerda a Madeleine que Chávez es como todos, con la intención de reducir al líder a una persona enferma. Durante toda la historia, de todos modos, lo ha diagnosticado de muchos otros males: egolatría, autoritarismo, corrupción. El diagnóstico de Chávez forma parte del examen constante de Miguel en torno al líder, al gobierno que dirige y a la sociedad que está bajo su mando.

El mundo de Sanabria

El fin de la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) se vio también en Venezuela como un momento de refundación. Muchos de los aspectos de la subjetividad democrática a la que se aspiraba luego de la dictadura se desprenden del pacto que siguió al final de aquella dictadura y que se conoce como el Pacto de Punto Fijo, sobre el que hablé en la Introducción. Como recuerda Daniel Levine (1985), la coalición de las élites políticas, económicas y militares que siguió a esta fase se basó principalmente en una redefinición de la democracia, cuyas bases fueron la del consenso entre las élites, la participación controlada y la exclusión de la izquierda radical. Para David Smilde (2011) esta etapa que va del fin de la dictadura a la emergencia de Chávez estuvo caracterizada por un bipartidismo sin mayores diferencias ideológicas, un liderazgo predominantemente de clase media, altamente institucionalizado, que rechazaba la retórica ultranacionalista, el sectarismo y las decisiones unilaterales, tanto dentro de los partidos como de parte de los líderes del gobierno. La principal preocupación fue la reconstrucción de un entorno de consenso que según Levine postergó otros aspectos como el desarrollo de programas sociales profundos.[39]

Autores como la ya citada Buxton recuerdan además las limitaciones de la que fuera esta consolidación de la democracia, que fue manejada por parte de un grupo: "during the Punto Fijo period, the country had a model of illiberal democracy that delimited participation, restricted access to power, privileged a minority, and politicized all state

[39] Esto tendría que ser discutido a la luz de las políticas sociales desarrolladas en Venezuela en las últimas décadas. Muchos cuestionarían esta aseveración de Levine, por ejemplo, tomando en cuenta planes sociales desarrollados durante gobiernos anteriores al chavismo y sus balances. Estas políticas sociales pueden consultarse en compilaciones como la coordinada por Thais Maingon (2006), que reúne ensayos sobre programas, reformas y proyectos sociales tanto de gobiernos chavistas como de gobiernos anteriores a estos.

institutions" (XV). A esto debe sumarse la condición desde inicios del siglo XX del país de ser rentista petrolero, lo cual, para autores como Margarita López Maya (2008), creó un Estado venezolano en el que unos pocos privilegiados sostuvieron al país con los excedentes de la industria petrolera sin suficiente inversión nacional. Para López Maya, eso sí, la política chavista no es en este sentido inédita en el país, sino una continuación.

Buxton señala también que desde una perspectiva liberal tradicional la intervención del Estado se ve como negativa. Para la autora, la intervención estatal en programas sociales del chavismo ha sido necesaria cuando el sector privado y otros sectores como el de las sociedad civil han pertenecido tradicionalmente a las élites y no han dado mayores oportunidades a las clases populares. Aunque Buxton parece entonces sugerir que es necesario debatir la conveniencia o no de la intervención del Estado en las políticas sociales para comprender el alcance del chavismo para las clases populares, esta intervención de estos gobiernos es vista frecuentemente como excesiva y autoritaria.

Algunos han visto en la reforma constitucional propuesta y llevada a cabo por Chávez, un aumento incluso mayor del poder del Estado en todos los sectores productivos del país (López Maya, 2005), que ha producido a su vez que el poder esté en manos de muy pocos. Esto se ha cristalizado en la nacionalización y expropiación de empresas, así como en la creación de empresas públicas que se han dedicado a las más diversas actividades económicas. Como ha expresado el propio Barrera Tyszka en su rol de periodista, en cada elección el chavismo busca "transformar al Estado capitalista" (2012). En la novela *Patria o muerte*, esta crítica hacia un Estado venezolano interventor en la economía es evidente. Por ejemplo, en una discusión con su hermano chavista, Miguel señala negativamente al gobierno por todo el dinero que le "ha entrado en estos años por concepto de petróleo"

(109). En la misma discusión, Miguel recuerda un caso de toneladas de alimentos perdidos por una de las muchas empresas importadoras que ahora pertenecen al gobierno (109), como mencioné líneas atrás.

Los temores sobre una hegemonía chavista asociada con regímenes autoritarios se afianzaron cuando en 2005 Chávez propuso establecer el Socialismo del siglo XXI, sobre el que hablé anteriormente. Es un término que ha producido una enorme ansiedad en parte del país, que vio en él la consolidación de un gobierno dictatorial. En *Patria o muerte* esta definición del gobierno es mencionada en varias ocasiones. Un funcionario público que habla con Andreína le menciona la necesidad de que se construya en el país un socialismo, una revolución en proceso que debe superar herencias como las del capitalismo (143); asimismo, el narrador menciona que el lema "Patria, socialismo o muerte" fue institucionalizado por el chavismo, convirtiéndose en un saludo que debían dar los militares (194).[40]

Para autores como Manuel Silva-Ferrer (2014) los pocos sectores con cierta autonomía del país como los medios de comunicación dejaron de serlo en el gobierno chavista. Esta afirmación es también evidente en la novela. El periodista Fredy Lecuna es censurado en el periódico en el que trabajaba, como mencioné páginas atrás; quien le presenta a la médica cubana es una amiga periodista chavista que "trabajaba para uno de los medios controlados por el gobierno" (84). Este control sobre la comunicación se extiende en la novela al control sobre las opiniones, sobre las palabras y sobre el conocimiento,

[40] Ciertamente, como recuerdan Corrales y Penfold-Becerra: "Chávez reduced the autonomy of the military, eliminated civilian control, and sought to reorient the ideology of officers, even imposing the slogan 'Patria, socialismo o muerte' (…) (147). Esta cita es también elocuente para entender la crítica a las transformaciones de la sociedad civil en el chavismo que comentaré brevemente y que apuntan a su supeditación a los militares.

como sugerí líneas atrás.

Buxton afirma que en Venezuela los grupos que han representado a la sociedad civil por décadas han reafirmado las desigualdades sociales y económicas. Pero del mismo modo otros autores han enfatizado los aspectos problemáticos de la sociedad civil transformada por el chavismo. Se han resaltado problemas como el adoctrinamiento y la excesiva intervención de los militares en los programas y movimientos cívicos que han producido una sociedad dependiente y vigilada. Ciertamente, en el chavismo en el gobierno los militares administran programas de bienestar social y la instrucción militar es añadida a los programas escolares. Sobre esto habla el propio escritor Barrera Tyszka en una biografía sobre Chávez que escribió junto a Cristina Marcano (2004).

Barrera Tyszka, además de ser un novelista premiado -ha sido galardonado con premios internacionales como el Premio Herralde de Novela (2006) y el Premio Tusquets de Novela (2015)-, ha hecho un trabajo destacado en el periodismo en Venezuela, en el que es evidente su rechazo al chavismo. Es columnista del diario El Nacional y colabora para medios como El País, Letras Libres, entre otros. Aunque aquella biografía es un intento de hablar de Chávez en un tono menos personal, más enfocado en la vida y anécdotas del presidente, su visión de este como autoritario es allí también evidente.

El militarismo de Chávez es un aspecto que Miguel critica frecuentemente cuando discute con su hermano Antonio: "¿Te acuerdas cuando el año pasado Chávez dijo que esto es una revolución militar? ¿Eso te parece bien?" (197); para Miguel, Chávez era esencialmente un militar, y su espíritu militar condicionó su forma de hacer política en todos los sectores. El país se había convertido en un "cuartel" (196).

En la novela también se hace una crítica a la invasión no solo a la propiedad sino también a la privacidad por parte del chavismo. Por ejemplo, el narrador afirma que Chávez quería ser el eje tanto de la vida pública como de la vida privada de los ciudadanos. Esta amenaza de la privacidad del chavismo se manifiesta en la novela en aspectos menos literales al respecto. Por ejemplo, en una escena en la que Madeleine, en el apartamento de las personas que conoció la noche anterior, se asoma desnuda al balcón y ve una valla con una foto del rostro de Chávez. Allí, obviamente, la vigilancia del líder tiene incluso este alcance a la intimidad, a la desnudez:

> Se acercó a una ventana y miró hacia fuera. Pudo reconocer que se encontraba en la zona de Los Ruices. A lo lejos, una moto con dos tripulantes cruzó zigzagueando la avenida Francisco de Miranda. Un poco más allá, se alzaba una valla con una inmensa foto del Comandante Presidente. (121)

Otro derecho fundamental que en la novela es mostrado como mermado en y por el chavismo es el de la seguridad y la vida, que se manifiesta cuando uno de los personajes es asaltado y asesinado. Esta ha sido una preocupación fundamental y una crítica frecuente hacia los gobiernos chavistas, en cuyos periodos el crimen y la inseguridad han alcanzado notables números, en el que las mafias, los grupos armados y el narcotráfico han aumentado su control sobre la ciudadanía y sobre lo cual hablé anteriormente. La criminalidad se muestra en la novela a través del noticiero que la madre de María ve en casa:

> En la sala, el televisor encendido seguía sintonizado en el canal de noticias. Siempre estaba igual, hasta que su madre lo apagaba antes de acostarse. Ese era el hilo musical del apartamento. El locutor de turno terminaba de dar la noticia: nuevamente se había producido un homicidio en las inmediaciones

de la escuela Simón Bolívar, en el centro de Caracas, algo así decía el narrador, recordando que el lugar se había convertido en una zona muy peligrosa, en un territorio dominado por pandillas que se peleaban por la distribución de drogas en ese sector de la ciudad. (33)

La crítica a la supremacía chavista pasa en la novela reiteradas veces por la supremacía de la figura de Chávez. Para Miguel, Chávez es un ególatra (196); para Lecuna es un personaje cuyo fin es ser siempre el centro de atención (57). Así, la concentración de poder está en la novela relacionada no solo con el control del Estado en la economía, en las instituciones e incluso en la violencia, sino también en la presencia del líder en todos los aspectos de la vida y de la sociedad. Uno de esos aspectos es, como ya he sugerido, su enfermedad o a lo que se sabe y se gestiona sobre su enfermedad, lo cual apunta directamente a la tensión de autoridad y de poder entre el líder y el protagonista de la novela.

El hecho de que Miguel Sanabria sea médico sugiere varios aspectos importantes respecto al análisis que he venido desarrollando a lo largo de estas páginas. Según Gabriel Baltodano Román y Grethel Ramírez Villalobos (2019), quienes también definen al protagonista de la novela de Barrera Tyszka como un "médico liberal", la profesión del protagonista lo coloca en una posición racional, objetiva, respecto a los últimos años de Chávez, dándole credibilidad a sus opiniones sobre su enfermedad y su muerte. De este modo, de la opinión de estos críticos también se desprende que la novela sugiere que el punto de vista político del personaje es el punto de vista válido.

Como mencioné anteriormente, ante la ansiedad por el destino de Chávez y el destino del país, varios personajes hacen preguntas a Miguel en su condición de médico. En una ocasión en que Miguel y su esposa Beatriz están viendo un anuncio de Chávez en

televisión sobre su enfermedad, en la que el mandatario dice que le fue detectado un "tumor abscesado", ella le pregunta a él: "¿Tumor abscesado? ¿Eso existe?" (16); también Fredy lo aborda esperando encontrar detalles sobre la enfermedad de Chávez en boca de Miguel: "¿Dónde está el cáncer? ¿En la pelvis? ¿No será, más bien, que está en el colon? ¿O en la vejiga? ¿O en el recto? ¿O en la médula, tal vez? ¿Podría ser un cáncer en los huesos?" (57). Como ya dije, Miguel no responde a las preguntas. Está hastiado de la ansiedad de los otros. Miguel no solo está en control del conocimiento en términos de la situación política sino también tiene el control sobre la ansiedad que los otros personajes no tienen. Entiendo que esto también se puede entender como el control a la ansiedad que genera la coyuntura política, por ejemplo, a la ansiedad que genera el advenimiento de un gobierno radical en las élites y los círculos tradicionales del poder. Miguel tiene incluso control sobre esto.

La profesión de médico en la novela, el tema central de la enfermedad y la manera en que el punto de vista del personaje sobre la sociedad se privilegia en la historia y se alinea con imágenes sobre la enfermedad, recuerda la tradición en países latinoamericanos que data de finales del siglo XIX, en el que los males de las sociedades eran adjudicados a caracteres raciales del continente, a través de especulaciones consideradas científicas y discursos de influencia positivistas. Estos diagnósticos encubrían la visión occidental y colonialista y, como afirma Hugo Biagini (2007), conferían "al proceso de mestizaje el haber inducido un continente enfermo y retardatario como el de nuestra América" (2).

Dicho discurso fue reproducido por escritores e intelectuales cuyos títulos son recogidos en trabajos como los de Martin S. Stabb (1969), que revelan la mirada clínica de los autores sobre la sociedad y la correspondencia entre el ser nacional y el ser orgánico. La superioridad de una raza sobre otra en estas narraciones, como afirma Stabb, "es física,

intelectual, emocional e incluso moral" (25). Estos discursos que la moralidad es primordial en la sociedad moderna, y que de esto carecían los hispanoamericanos en comparación con los europeos. Respecto a males específicos de los hispanoamericanos se sugieren también la afinidad con el autoritarismo, la pereza, la pasividad, y la tendencia a la trampa. De estos ensayos se deriva la creencia de que la mezcla de razas como ocurría en Hispanoamérica producía degeneración. Estas teorías proyectaban una visión pesimista acerca del futuro de sus países basada en estas supuestas característica de las personas.

Como han mostrado autoras como Paulette Cécile Silva Beauregard (2000) y Doris Sommer (2004), esta tendencia también es visible en la narrativa de ficción del siglo XIX latinoamericano, en donde temas como el amor se vinculan con la salud y el bien social con la sanidad. Como afirma Silva Beauregard, el ojo del narrador y el ojo del médico se fusionan. En esta dinámica la mirada masculina, según la autora, es la mirada del conocimiento, mientras que el objeto es el cuerpo femenino, del que se describen enfermedades nerviosas y desviaciones sexuales. El cuerpo femenino es el de la rareza. También la pobreza es una condición que tiende a la enfermedad, y los criminales son enfermos. Respecto a esta tendencia en Venezuela, dice la autora:

> Será esta mirada científica, preferiblemente médica o antropológica, la que servirá a un número importante de novelistas venezolanos para interrogar la realidad, muchas veces con deseos reformistas como se ha dicho muchas veces. Por esta razón, en muchas oportunidades sus obras fueron diagnósticos de la realidad. (219)

Las correspondencias entre lo señalado sobre estos discursos reformistas y que hablan de la formación de un espíritu nacional, y el punto de vista político de la novela son

elocuentes. Para Miguel, en Venezuela "llevaban demasiados años siendo una sociedad preapocalíptica" (14). Su mirada es no solo fatalista sino que la manera en que ve la inmoralidad de los otros es determinante, y por lo tanto difícil de cambiar. En una de las anécdotas de una de las mujeres que invaden el apartamento de Andreína, el personaje dice: "yo fui pobre desde siempre. Y cuando te digo siempre, es siempre; un siempre donde están mis papás y los papás de mis papás y los papás de mis papás y así hasta el infinito, todos pobres, jodidísimos. Creíamos que la pobreza era para siempre, que era algo que estaba en nuestra naturaleza, pues" (161).

En esta anécdota la intención es denunciar el condicionamiento social a creer que la pobreza es inevitable y es algo sobre lo que personajes como esta mujer no tienen control. En la anécdota el personaje concluye que gracias a Chávez la visión de ella misma como alguien que no puede superarse cambió. Este optimismo, sin embargo, o esta aparente agencia del personaje pobre, está en la novela supeditada al líder, y por lo tanto reproduce la visión de la sociedad como pasiva y como empática con la autoridad, con los designios del otro.

Esta pasividad es común a muchos de los personajes de la novela. Fredy se resigna a cambiar el punto de vista de la novela por órdenes del gobierno; Andreína se resigna a las condiciones de las invasoras, aunque al principio se muestre escandalizada con la ilegalidad del acto; Antonio se resigna a que el gobierno que apoya debe pactar con la corrupción y con el autoritarismo, pues nunca le discute esto a Miguel. "Todos, de alguna manera, estaban contaminados" (14), piensa Miguel, "intoxicados" (14) por un país que estaba a punto de "derrumbarse" (14). La pasividad está también sugerida a través de la filiación de los chavistas por el carisma del líder y no por razones políticas como mencioné anteriormente.

La corrupción tiene cabida en varias de las historias porque se trata de un mal moral. La corrupción parece ser también, como la pobreza, algo sobre lo que los personajes no tienen control, como si fuera una enfermedad. El narrador dice sobre Andreína, cuando está por aceptar la invasión al apartamento: "le perturbaba sentir que estaba organizando algo conflictivo e ilegal. Le angustiaba no controlar lo que podía ocurrir. Le asustaba la presencia de un menor de edad en el apartamento, los riesgos que eso pudiera traer" (146). Una de las invasoras le dice a Andreína cuando la nota preocupada: "no te des mala vida (…). Eso es lo que tú quieres, ¿no?" (146). En el chavismo, el país se ha convertido en un lugar de personas enfermas. Su condición de vivir en donde viven y en el momento histórico en el que viven los determina.

Miguel es ese ojo clínico que describe la sociedad enferma en la que se encuentra. Esta autoridad la manifiesta incluso respecto a Chávez, porque aunque este es el único autorizado a hablar de su enfermedad, es el punto de vista de Miguel y su opinión los que se privilegian en el universo de la novela. En este sentido, Miguel subvierte la autoridad de Chávez, y toma para sí la gestión política de la enfermedad.

En la afirmación en la novela acerca de que Chávez no dejaba que los médicos hablasen de su enfermedad, se revela, por otro lado, la aversión del gobierno chavista al conocimiento, y por lo tanto se muestra como antimoderno, como un sistema que no valora el saber, que no se vale de los especialistas. En el gobierno de Chávez, pues, no hay un país formado, una república formada. A esto se suma la irracionalidad constantemente asociada al chavismo y a la identificación de los personajes chavistas en la novela como tal, lo cual he descrito con anterioridad.

Aunque vive las mismas circunstancias que los otros personajes, Miguel es descrito como una persona con una distancia que lo hace inmune a estas enfermedades. El narrador

describe a Miguel como alguien diferente a los demás, como un "hombre que se consideraba crítico e independiente" (44). Esta conciencia política y del mundo de Miguel es tal que este incluso tiene la capacidad de cuestionar y de interpelar a la ciencia y a su especialidad. En la siguiente cita se muestra este cuestionamiento, en el que además se hace mención a una disciplina que suena familiar a las disciplinas de la que se valían intelectuales y escritores para evaluar clínicamente al país en el siglo XIX, que combinaban la narración sobre las patologías con aspectos antropológicos y psiquiátricos:[41]

> Al final de su carrera, [Miguel] se interesó cada vez más en asuntos ajenos a los quirófanos y a las jeringas. Estableció un convenio con la Universidad Complutense de Madrid y logró que se abriera en el país la posibilidad de incorporar la *oncopsicología* como materia en el pénsum académico de la Facultad de Medicina. El tiempo, como a todos, lo había vuelto más flexible. A la hora de su retiro, pensaba que la ciencia no era suficiente para aprender a relacionarse con el cuerpo. (12) (cursivas mías)

En este sentido, entiendo que hay una intención plantear el pensamiento de Miguel como el nuevo paradigma necesario, como un momento fundacional de la nación que se corresponde con el espíritu fundacional del siglo XIX latinoamericano. Aunque el tono general de la novela es pesimista, la capacidad del personaje de ser inmune a la corrupción y al autoritarismo, y su capacidad de cuestionamiento por encima del control del lenguaje y del conocimiento, hablan también de las posibilidades de que su manera de ver a la sociedad triunfe: una sociedad en la que no exista corrupción, en la que haya un Estado que

[41] En el trabajo mencionado Beauregard habla por ejemplo de las consideradas disciplinas de finales del siglo XVIII y comienzo del XIX en el país como "fisiognomía", "frenología", y más tarde la "antropología criminal", por decir algunas. Recuerda la autora que los diagnósticos de estas patologías estaban dirigidos a pobres, huérfanos, inválidos, locos que debían someterse a la racionalidad del Estado moderno.

tenga mínima intervención en la economía y en la cultura, un estado antimilitarista y que se resista al líder carismático, todas estas posturas que ha presentado el protagonista a lo largo de la historia.

A través de Miguel se sugiere también una enfática defensa a la individualidad y a la reflexión. Estos valores que suelen oponerse a los valores del chavismo en los críticos de oposición, quienes describen al chavismo como "iliberal" y "antimoderno", se corresponden con los valores de los textos de intelectuales del XIX que tienen la intención de proponer un modo de ser nacional.

Coda: la madre de María

Llamaré al personaje sobre el que quisiera mostrar una fuga de este punto de vista protagónico en la novela como "la madre de María", pues como dije no tiene nombre. La hija, María, es amiga de Rodrigo, hijo de los Lecuna. Los dos niños se conocen en Internet, y van estableciendo una relación en un *chat online* hasta que hacia el final de la historia deciden encontrarse.

En cierto momento, este *chat* será la única ventana de María hacia el exterior, en vista de que su madre no le permite salir por su miedo desmedido a la criminalidad en el país. Las noticias sobre los crímenes en la ciudad están a la orden del día en casa de María y su madre, pues el televisor está con el noticiero encendido en todo momento, como mostré. El noticiero informa de homicidios que ocurren en las zonas aledañas a la casa de María, de bandas criminales que dominan aquellas áreas y muestra a madres llorando por asesinatos de sus hijos. En una ocasión la madre de María le dice "un muerto más y te saco de la escuela" (33). A los pocos días, la madre de María cumplió su palabra y comenzó a

educar a María ella misma, dentro del apartamento.

La madre de María es siempre descrita desde la mirada de su hija, que tiene nueve años. Esto hace que no haya mucha información en relación con el personaje, descrito como una persona que pasa la mayor parte del tiempo fabricando los ojos en su cuarto y que solo sale de él para fumar cigarrillos y ver televisión. María “sentía que su madre siempre había sido vieja” (35); cuando ve fotografías en las que su madre era joven y se está riendo o parece divertirse le cuesta reconocerla, dice el narrador. Esto sugiere una percepción de la mujer en el presente de la novela en el que hay una ausencia de vida, de intereses, como si fuese un cuerpo despojado de humanidad. El cuerpo de la madre parece conectado al noticiero o a la mesa de trabajo, como si fuera ella también una prótesis del televisor o una máquina que fabrica los ojos, como en una escena de ciencia ficción en donde el cuerpo es solo un transmisor de energía o un aparato.[42] Esto, a mi parecer, enfatiza este sentido de artificialidad que ya he indicado se sugiere a través de los ojos prostéticos y de la ausencia de nombre de la mujer, de manera que el personaje es un constante recordatorio de la construcción artificial de los otros personajes con base en su reproducción de posturas y creencias políticas.

La que más se sugiere del personaje es una paranoia enfermiza, producto del incremento de la inseguridad en la ciudad: “su madre no sabía qué hacer con el miedo. Lo único que lograba era contagiarlo. Todo el tiempo. Siempre pasaba o podía pasar algo” (37). Aunque el miedo es lo único que la muestra como viva, no le sirve para el mundo en el que vive. Su miedo es más radical, es más intenso que del resto de los personajes, porque

[42] Esta es una imagen que también me parece que se desprende de los protagonistas de *Pelo malo* (2013), siempre viendo televisión en su casa.

a diferencia de estos ella no sale de casa. En una de las pocas ocasiones en las que tienen que salir para llevar a María al médico, la madre es asesinada a tiros por un hombre que las asalta. Encuentro que su asesinato apunta a la enorme dificultad de construir fuera de la narrativa regulatoria. Entiendo que su casa y la educación de su hija por ella misma son intentos, obviamente destinados a fracasar, de construir un espacio liberado de las reglas de la soberanía.

Cuando la madre está en el suelo, abatida, y ve que esta no reacciona y que la gente comienza a acercarse al cuerpo, María corre a su casa: "entró al edificio sin mirar a nadie. Subió los escalones también saltando. Hasta que se detuvo frente a la puerta. Su puerta. Su cerradura. Y no pudo controlar sus dedos. Y los ojos le ardieron. Más que entrar, se hundió en su apartamento" (102). El narrador describe que los primeros días estuvo sentada en el sofá, sin saber qué hacer, en shock. Poco a poco María comienza a practicar las costumbres que tenía mientras vivía con su madre: comer, bañarse, prepararse para dormir. Llega, incluso, a imitar lo que la madre hacía por su cuenta: comienza a usar las toallas de la madre, su ropa y sus cremas. A sentarse en su cuarto, a mirarse frente a su espejo, a ponerse su maquillaje.

Aunque poco tiempo después es descubierta por familiares y llevada con ellos, María toma las riendas del espacio que antes estaba regido por su madre, el espacio que esta creía estaba protegido de la violencia del mundo. María toma el lugar frente al televisor, el lugar en el cuarto; hace las compras con cheques que su madre había dejado en la casa y paga los servicios por Internet. María está confundida, triste y aterrorizada, aunque al mismo tiempo practica toda esta rutina, de manera automática. A veces escucha ruidos y fantasea que su madre está llegando de la calle al apartamento. Solo cuando está

imitando alguna de las rutinas logra sentir cierto bienestar, como si estas, sugiere el narrador, trajesen a su madre de vuelta a la vida: "de pronto comenzó a rescatar los ritos cotidianos, los procedimientos domésticos que tenían antes; restableció las mismas ceremonias que definían la existencia, como si su madre todavía viviera" (149).

Con esta imitación de la madre la novela sugiere también el problema de la individualidad en la repetición de los hábitos y de los roles sociales, la manera en que, aunque la racionalidad, la educación, el conocimiento, se presentan como maneras de fortalecer el espíritu humano y político, como ha mostrado Miguel, organizan a las personas de acuerdo a roles que tienen que cumplir y que sirven al poder. Creo que a través de este personaje el autor le da cabida a la sospecha que no existe en el protagonista: las grandes limitaciones del discurso político. Es decir, Miguel cuestiona todo, incluso su profesión, pero no cuestiona su postura frente a la coyuntura política del país.

Paranoica, perturbada y volcada en su ocupación de artesana de ojos artificiales, este personaje extraño, la madre de María, sugiere en la novela los límites de la representación política, que es algo en cambio fundamental para definir el mundo que rodea a Miguel Sanabria. En la novela se privilegia una constante crítica al chavismo desde la perspectiva de la democracia liberal, a través de la cual el protagonista defiende valores trascendentales como la individualidad, la racionalidad, la libertad y la propiedad. En cambio, a través de este personaje anónimo, excesivamente emocional, extraño, aparentemente despojado de lo social y de la reflexión política racional, el autor parece rescatar una crítica menos alienada con una agenda política de oposición al chavismo, una crítica radical a toda la política como trascendental.

Encuentro que en la madre de María la novela se da la licencia de sospechar del artificio político, atravesada por el cuerpo asesinado como realidad irreductible. La madre de María recuerda la necesidad de problematizar estos esquemas, propone que la existencia está también encarnada en cuerpos y en emociones que intentan revelarse a los personificaciones de las categorías políticas, que no facilitan la polarización y la exclusión. La madre de María no pudo sobrevivir a este universo construido por el poder y reiterado por el personaje, pero acaso su existencia es un recordatorio de cuestionar la miradas totalizantes.

REFERENCIAS

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Pretextos, 2003.

Antillano, Andrés. "La reforma policial en la Venezuela bolivariana". *El laberinto de la inseguridad ciudadana. Bandas criminales, seguridad de fronteras y regímenes penitenciarios en América Latina*, coordinado por José Alfredo Zavaleta Betancourt, Clacso, 2015, pp. 63-92.

Antillano, Andrés et al. "Revolution and Counter-Reform: The Paradoxes of Drug Policy in Bolivarian Venezuela". *Drug Policies and the Politics of Drugs in the Americas*, editado por Beatriz Caiuby Labate, Clancy Cavnar y Thiago Rodrigues, Springer, 2016, pp. 105-122.

Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Tiempo Nuevo, 1972.

Arzuela, Antonio. "Cultura jurídica y propiedad urbana en Venezuela. Caracas y las expropiaciones de la era delchavismo entre 2000 y 2009". *Politeia*, vol. 34, núm. 46, en.-jun., 2011, pp. 47-81.

Åsedotter Strønen, Iselin. *Grassroots Politics and Oil Culture in Venezuela. The Revolutionary Petro-State.* Palgrave MacMillan, 2017.

Ávila, Keymer. "Homicidios en Venezuela: principales debates y aproximaciones explicativas". *Misión Jurídica. Revista de Derecho y Ciencias Sociales*, núm. 12, en.-jul. 2017, pp. 117-140.

Baltodano Román, Gabriel y Ramírez Villalobos, Grethel. "Norma política y enfermedad en *Patria o muerte*, de Alberto Barrera Tyszka". *Letras*, núm. 65, en.-jun. 2019, pp. 39-59.

Barrera Tyszka, Alberto. *La enfermedad*. Anagrama, 2006.

---. “El tango del 7 de octubre. Para Hugo Chávez, el socialismo bolivariano significa atornillarse en el poder. Crear una nueva hegemonía”. *El País*, 8 oct. 2012. https://elpais.com/internacional/2012/10/08/actualidad/1349716482_948837.html.

---. *Patria o muerte*. Tusquets, 2015.

Barrera Tyszka, Alberto y Marcano, Cristina. *Chávez sin uniforme. Una historia personal*. Debate, 2004.

Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. University of Minnesota Press, 2010.

Benko, Susana. “Déborah Castillo. ‘Acción y culto’, La Caja-Fundación Cultural Chacao, Caracas”. *Susana Benko*, 5 feb. 2014. www.susanabenko.blogspot.com/2014/02/deborah-castillo-accion-y-culto-la-caja.html.

Biagini, Hugo. “América Latina, continente enfermo”. *Polis*, núm. 16, 2007, pp. 1-11.

Billig, Michael. *Banal Nationalism*. Sage, 1995.

Blackmore, Lisa. *Spectacular Modernity. Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela 1948-1958*. University of Pittsburgh Press, 2017.

Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press, 2015.

--. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

Buxton, Julia. Foreword. “Venezuela’s Bolivarian Democracy”. *Participation and Public Sphere in Venezuela's Bolivarian Democracy*, editado por David Smilde and Daniel Hellinger, Duke University Press, 2011, pp. ix-xxii.

---. “Venezuela's Contemporary Political Crisis in Historical Context”. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 24, núm. 3, jul., 2005, pp. 328-347.

Canetti, Elias. *Masa y poder*. Alianza, 2013 [1960].

Caballero, Manuel. *Por qué no soy bolivariano: una reflexión antipatriótica*. Alfa, 2006.

Caracas, ciudad de despedidas. Dirigida por Ivanna Chávez Idrogo. *Vimeo*, subida por Ivanna Chávez Idrogo, 2012, https://vimeo.com/41397993.

Carrera Damas, Germán. *El bolivarianismo-militarismo, una ideología de reemplazo*. Alfa, 2017.

---. *El culto a Bolívar: esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. Alfadil, 2003.

Casique, Iradia. "Modelos de la intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta". *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en Venezuela*, editado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stpehan, Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, pp. 605-623.

Caso del Caracazo Vs. Venezuela, Sentencia de 11 de noviembre de 1999. Corte Interamericana de Derechos Humanos, https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/Seriec_58_esp.pdf.

Castillo, Deborah. *Slapping Power*. 2015-2018. Performance.

---. *Demagogo*. 2015, New York. Acción para la cámara.

----. *Slap*. 2015, New York. Performance.

---. *Acción y culto*. 27 feb.-14 abr. 2013, La Caja- Fundación Cultural Chacao, Caracas.

---. *Caracas: El Nuevo Circo, bestiario de curadores y artistas*. 5 jul.- 2 ag. 2009, Oficina # 1, Centro de Arte Los Galpones, Caracas.

---. *La supersudaca*. 2008, Sevilla. Performance.

"Censura/ Censorship". *Vimeo*, Subido por Deborah Castillo, 2016, https://vimeo.com/145309381.

Chaguaceda, Armando. Epílogo. "La izquierda necesaria: apuntes desde el progresismo postliberal". *La izquierda como autoritarismo en el siglo XXI*, editado por Gisela Kozak Rovero y Armando Chaguaceda, Centro para la Apertura y el Desarrollo de América Latina (CADAL) Universidad de Guanajuato Centro de Estudios Constitucionales Iberoamericanos AC Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2019, pp. 345-349.

Chávez Frías, Hugo. *Agenda Alternativa Bolivariana*. Correo del Orinoco, 2014.

---. *El libro azul*. Correo del Orinoco, 2013.

---. *Pensamientos de Presidente Chávez*. Compilado por Salomón Susi Sarfati, Correo del Orinoco, 2011.

---. "Discurso de orden del Presidente Chávez en ocasión de entregar la propuesta de Reforma Constitucional en la Asamblea Nacional". Transcrito por la Asamblea Nacional, División de Servicio y Atención Legislativa, Sección de Edición. *Aporrea*, 17 ag. 2007, www.aporrea.org/actualidad/n99758.html.

"Chávez Invicto: ¡El Caracazo fue la chispa que encendió la Revolución Bolivariana!". *YouTube*, 27 feb. 2019, subido por Con el mazo dando, https://www.youtube.com/watch?v=W7DGP898Cj8.

Ciccariello-Maher, George. *Building the Commune. Radical Democracy in Venezuela*. Verso, 2016.

---. *We Created Chávez: A People's History of the Venezuelan Revolution*. Duke University Press, 2013.

COFAVIC y PROVEA. “Apertura y exhumación de las fosas comunes en ‘La Peste’. Desenterrar la verdad para alcanzar la justicia”. Informe especial. *Situación de los Derechos Humanos en Venezuela*, publicado por PROVEA, Informe Anual, oct, 1990- sept. 1991.

Coronil, Fernando. *The Magical State. Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. University of Chicago Press, 1997.

Corrales, Javier. “Hugo Boss”. *Foreign Policy*, núm. 152, en.-feb., 2006, pp. 32-40.

Corrales, Javier y Penfold-Becerra, Michael. *Dragon in the Tropics: Hugo Chavez and the Political Economy of Revolution in Venezuela*. Brookings, 2011.

“Intentaron acallar las luchas del movimiento estudiantil con brutal represión. A 26 años del asesinato del estudiante Gonzalo Jaurena por parte de la PM”. *Correo del Orinoco*, 4 abr. 2015, www.correodelorinoco.gob.ve/a-26-anos-asesinato-estudiante-gonzalo-jaurena-por-parte-pm.

Danesi, Marcel. *The History of the Kiss! The Birth of Popular Culture*. Palgrave MacMillan, 2013.

Dávila, Juan Domingo. *El libertador Simón Bolívar*, 1994.

Dean, Jodi. *Crowds and Party*. Verso, 2016.

Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*. Anagrama, 1994.

---. *Cinema 2: The Time-Image*. Continuum, 1989.

---. *Cinema 1: The Movement Image*. Continuum, 1986.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1995.

Díaz, Diógenes. “Afrodescendientes en tiempos de Revolución Bolivariana. Sin reconocimiento Constitucional”. *América Latina en movimie*nto, 1 ag. 2018, www.alainet.org/es/articulo/194461.

“Dónde están los muertos de ‘El Sacudón?’”. Portada. *Elite*, 5 mar.1991, año LXV, núm. 3.399.

Duarte, Andrea. “Mestizaje y petróleo: las deudas culturales e institucionales en el reconocimiento de la afrovenezolanidad”. *Intervenciones en estudios culturales*, vol. 3, núm. 4, 2017, pp. 153-166.

Duno Gottberg, Luis. “The Color of Mobs: Racial Politics, Ethnopopulism and Representation in Venezuela in the Chávez Era”. *Participation and Public Sphere in Venezuela's Bolivarian Democracy*, editado por David Smilde and Daniel Hellinger, Duke University Press, 2011, pp. 271-297.

---. “Narrativas somáticas y cambio social. Notas para el cuadro venezolano”. *Estudios*, vol. XVII, núm. 34, pp. 403-437.

Duque, José Roberto. *Tiempos del incendio*. El perro y la rana, 2014.

---. *Barinas 12+1*. Mintur, 2014.

---. *Historias sobrevivientes*. Correo del Orinoco, 2013.

---. *Guerra nuestra: crónicas criminales: 1997-1999*. Senzala Colectivo Editorial, 2012.

---. *Cuadernos callejeros/ Comunes y extraordinarios (tres décadas de crónicas y reportajes) (tres décadas de semblanzas y testimonios*). El perro y la rana, 2008.

---. “Rebeliones: ¿contra qué, a favor de qué y para dónde?”. *El discurso del Oeste*, 2011. https://discursodeloeste.blogspot.com/2011/02/rebeliones-contra-que-favor-de-que-y.html.

---. *Del 11 al 13. Testimonios y grandes historias mínimas de abril de 2002*. Fundarte Alcaldía de Caracas, 2007.

---. *Vivir en frontera.* CONAC, 2004.

---. *No escuches su canción de trueno*. Comala.com, 2000.

---. *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*. Memorias de Altagracia, 1999.

---. *Salsa y control*. Monte Ávila Latinoamericana, 1996.

Duque, José Roberto y Muñoz, Boris. *La ley de la calle. Testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas*. Fundarte, 1995.

Esposito, Roberto. *Las personas y las cosas*. Katz, 2016.

Fernández, Nélida. "Chávez presenta el 'rostro verdadero' de Bolívar". *El Mundo*, 25 jul. 2012. www.elmundo.es/america/2012/07/25/venezuela/1343229964.html.

Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978-79*. Palgrave MacMillan, 2008.

Franco, José Javier. "La memoria entre cenizas: un diálogo im-pertinente entre Tiempos del incendio de José Roberto Duque y Lo que va dictando el fuego de Juan Antonio Hernández". *Catedral tomada: Revista literaria latinoamericana*, vol. 6. Núm. 10, pp. 212-259.

@FrenteSergioR (Frente de Colectivos Revolucionarios Sergio Rodríguez). "El Heroico, Aguerrido y Leal Pueblo Bolivariano y Chavista De Venezuela Está Organizado y Firme En Su Objetivo De Luchar Hasta Vencer. Los Colectivos Revolucionarios Combatirán Junto al Pueblo Ante Cualquier Escenario Que Se Presente, Hasta La Victoria Siempre. PATRIA O MUERTE". *Twitter*, 9 en. 2019, 10:31 am., www.twitter.com/FrenteSergioR/status/1083023467056955393.

Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke University Press, 2013.

Gentilicio, Manuel. "Elias Jaua… Capucha en tierra…". *Panfleto negro*, 23 mar. 2014, www.panfletonegro.com/v/2014/03/23/elias-jaua-capucha-en-tierra.

Gillam, Reighan. "All Tangled Up: Intersecting Stigmas of Race, Gender, and Sexuality in Mariana Rondón's *Bad Hair*". *Black Camera*, vol. 9, núm. 1, Fall 2017, pp. 47-61.

Gomez, Miguel. *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Abediciones, 2017.

---. "Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, núm. 232-233, jul.-dic., 2010, pp. 821-836.

González, Lorena. "Deborah Castillo o las variables críticas de una pasión actual". Catálogo de la exhibición *Acción y culto*, Fundación Cultural Chacao, 2013, pp. 2-5.

Gott, Richard (2005). *Hugo Chávez and the Bolivarian Revolution*. Verso, 2005.

Guerrero, Javier. "Crítica: Matar al padre, 'Desde allá' de Lorenzo Vigas". *Gran Cine*, 5 de sept. 2015, www.grancine.net/noticias-detalle.php?id=6953#.XqcZ2Jp7mPQ.

---. "Culturas del cuerpo: la *sagrada* familia venezolana". *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 6, 2012, pp. 17-38.

Gutmann, Amy y Thompson, Dennis F. *Why Deliberative Democracy?* Princeton University Press, 2004.

Hernández, Carmen. "Metáfora del poder y cartografía social desde el arte: Deborah Castillo y Argelia Bravo". *Tiempos para pensar. Investigación social y humanística hoy en Venezuela*, compilado por Alba Carosio, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2015, pp. 303-314, tomo II.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Harvard UP, 2000.

---. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Penguin, 2004.

Jarman, Rebecca. “Queering the Barrios: The Politics of Space and Sexuality in Mariana Rondón's Film, Pelo malo (2013)”. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 38, núm. 3, 2019, pp. 158-180.

Kaplan Stpehen B. y Penfold Michael. “China-Venezuela Economic Relations: Hedging Venezuelan Bets with Chinese Characteristics”. *Wilson Center*, 20 feb. 2019, http://legacy.wilsoncenter.org/publication/china-venezuela-economic-relations-hedging-venezuelan-bets-chinese-characteristics.

Kozak, Gisela. Prólogo. “La izquierda autoritaria, práctica política e intelectual: el contexto de un libro”. *La izquierda como autoritarismo en el siglo XXI*, editado por Gisela Kozak Rovero y Armando Chaguaceda, Centro para la Apertura y el Desarrollo de América Latina (CADAL) Universidad de Guanajuato Centro de Estudios Constitucionales Iberoamericanos AC Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2019, pp. 7-24.

Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Lalander, Rickard. “Venezuelan Leftist Parties in the Era of Hugo Chávez”. *Stockholm Review of Latin American Studies*, núm. 3, dic. 2008, pp. 131-142.

Lander, Edgardo. “El referéndum sobre la reforma constitucional El proceso político en Venezuela entra en una encrucijada crítica”. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 14, núm. 2, may.-ag. 2008, pp. 136-166.

Lecuna, Vicente. “Narrativa y paranoia en Venezuela”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, núm. 20, en-dic. 2012, pp. 151-161.

Levine, Daniel. “The Transition to Democracy: Are there Lessons from Venezuela?”. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 4, núm. 2, pp. 46-61.

Ley de Tierras Urbanas. Ministerio del Poder Popular para Relaciones Interiores, Justicia y Paz, Dirección Nacional de Protección Civil y Administración de Desastres, 2009, http://www.pcivil.gob.ve/wp-content/uploads/pdf/marco-legal/LEY-DE-TIERRAS-URBANAS.pdf.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Publicaciones españolas, 1973.

López Maya, Margarita. "Chavismo e intelectuales de izquierda en Venezuela. Una exploración". *La izquierda como autoritarismo en el siglo XXI*, editado por Gisela Kozak Rovero y Armando Chaguaceda, Centro para la Apertura y el Desarrollo de América Latina (CADAL) Universidad de Guanajuato Centro de Estudios Constitucionales Iberoamericanos AC Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2019, pp. 201-226.

---. "Populism, 21st-century socialism and corruption in Venezuela". *Thesis Eleven*, vol. 149, 2018, pp. 67-83.

---. *El ocaso del chavismo. Venezuela 2005-2015*. Alfa, 2016.

--. "Venezuela: Hugo Chávez y el bolivarianismo". *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 14, núm. 3, dic. 2008, pp. 55-82.

---. *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Alfadil, 2005.

---. "Democracia Participativa y Políticas Sociales en el Gobierno de Hugo Chávez Frías". *Revista Venezolana de Gerencia*, vol. 9, núm. 28, dic.-feb. 2004, pp. 1-22.

---. "Hugo Chávez Frías: His Movement and His Presidency". *Venezuelan Politics in the Chávez Era: Class, Polarization, and Conflict*, editado por Steve Ellner, Daniel Hellinger, Lynne Rienner, 2003, pp. 73-91.

López Maya, Margarita y Lander, Luis E. “El socialismo *rentista* de Venezuela ante la caída de los precios petroleros internacionales”. *Cuadernos del Cendes*, vol. 26, núm. 71, 2009, pp. 67-87.

---. “Democracia participativa en Venezuela: concepción y realizaciones”. *¿Representación o participación? Los retos y desencantos andinos en el siglo XXI*, compilado por Julie Massal, Institut français d’études andines, Universidad Nacional de Colombia-Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI), 2008, pp. 141-168.

Macho, Victorio. *El genio*, 1983.

Maingon, Thais, coordinadora. *Balance y perspectivas de la política social en Venezuela*. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (Ildis), mayo 2016.

Martínez, Frédéric. “La nación y su pasado: Miradas cruzadas entre Colombia y Venezuela”. *Mitos políticos en las sociedades andinas. Orígenes, invenciones y ficciones*, editado por Germán Carrera Damas, Carole Leal Curiel, Georges Lomné y Frédéric Martínez, Institut français d’études andines, Editorial Equinoccio, Universidad de Marné-la-Vallée, 2006, pp. 231-256.

“Mayor fosa común 'La Peste' y cementerio saqueado, Caracas, Venezuela, Telecinco. *YouTube*, subido por Aitor Sáez, 13 oct. 2017, www.youtube.com/watch?v=Y8A_-CJW_pg&t=4s.

Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina, 2011.

Menmastertour. “Turismo de aventura gay en Caracas (primera ruta)”. *Tapatalk*, 2002, www.tapatalk.com/groups/ccshomosexual/turismo-de-aventura-gay-en-caracas-primera-ruta-t133.html.

Menser, Michael. *We Decide! Theories and Cases in Participatory Democracy*. Temple University Press, 2018.

Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano (Narrativa. Pensamiento, Crítica)*. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

Mouffe, Chantal. *The Return of The Political*. Verso, 1993.

Muñoz, Boris. "Pelo Malo frente a la inquisición, por Boris Muñoz". *Prodavinci*, 10 oct. 2013, www.historico.prodavinci.com/2013/10/10/artes/pelo-malo-frente-a-la-inquisicion-por-boris-munoz/.

Naas, Michael. *Taking on the Tradition. Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction*. Stanford University Press, 2003.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003.

Navarrete, Rodrigo. "Los ojos de Chávez". *Rostros y rastros de un líder. Hugo Chávez, memoria de un pueblo*, coordinado por Eduardo Cobos. Centro Nacional de Historia, Archivo General de la Nación, 2014, pp. 54-75.

Ochoa, Marcia. *Queen for a Day: Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela*. Duke University Press, 2014.

Pacheco, Ibéyise. *Las muñecas de la corona. Los crímenes y las perversiones del chavismo en el poder*. Ibéyise Pacheco, 2017.

Patria Grande, Telesur. "(Video) Presidente Chávez divulgó imágenes de la exhumación de Bolívar". *Aporrea*, 16 jul. 2010, www.aporrea.org/actualidad/n161452.html.

Pelo malo. Dirigida por Mariana Rondón, Sudaca Films, 2013.

Penfold-Becerra, Michael. "Clientelism and Social Funds: Evidence from Chávez's Misiones". *Latin America Politics and Society*, vol. 49, núm. 4, dic. 2007, pp. 63-84.

Pereira, Gustavo. "Los que mueren por la vida: poemas de Sergio Rodríguez". *Día-crítica*, núm. 3, nov. 2007- en. 2008, pp. 32-34.

Peters, Edward. *Torture*. Pennsylvania University Press, 1996.

Petkoff, Teodoro. *Checoeslovaquia. El socialismo como problema*. Domingo Fuentes, 1969.

Pino Iturrieta, Elías. *El divino Bolívar*. Alfa, 2006.

Pineda, Rafael. *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Centro Simón Bolívar, 1983.

Prensa Presidencial, AVN, Noticias 24. "Chávez devela rostro digitalizado del Libertador". Alba Ciudad, 24 jul. 2012, www.albaciudad.org/2012/07/chavez-devela-rostro-digitalizado-del-libertador.

Pugliese, Joseph. *State Violence and the Execution of Law: Biopolitical Caesurae of Torture, Black Sites, Drones*. Routledge, 2013.

Quiroz Serrano, Rafael. "El petróleo en Venezuela". *De Chávez a Maduro: Balance y Perspectivas,* editado por Francesca Ramos Pismataro, Antonio de Lisio y Ronal F. Rodríguez, Universidad del Rosario, 2016, pp. 3-26.

Ramonet, Ignacio. *Hugo Chávez. Mi primera vida. Conversaciones con Ignacio Ramonet*. Vintage Español, 2014.

Reacción y polémica en el arte venezolano. Galería de Arte Nacional, nov. 2000- en. 2001.

Ríos, Alicia. *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar. Literatura, cine, arte y política en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2013.

Rodríguez Bencomo, Albeley. "Indisciplinar el género. Propuestas artísticas para humedecer los activismos". *Recodo*, 24 nov. 2016. http://recodo.sx/indisciplinar-el-genero-propuestas-artisticas-para-humedecer-los-activismos.

Rodríguez Lehmann, Cecilia. "Effigies that Crumble: Profanations of the National Body". *Deborah Castillo: Radical Disobedience,* editado por Alejandro Castro e Irina Troconis, Hemi Press, 2019. https://radicaldisobedience.tome.press.

Ross, Christine. "The Temporalities of Video: Extendedness Revisited". *Art Journal*, vol. 65, núm. 3, Fall 2006, pp. 82-99.

Rotker, Susana. "Nosotros somos los otros". *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en Venezuela*, editado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stpehan, Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, pp. 843-854.

---. *La invención de la crónica*. Letra Buena, 1992.

Ruette Orihuela, Krisna. "'Somos afro-socialistas': marcos de acción colectiva y etnoracialización del movimiento rural afro-yaracuyano en Veroe-Venezuela. *Tabula Rasa*, núm. 21, jul.-dic. 2014, pp. 351-368.

Salas de Lecuna, Yolanda. *Bolívar y la historia en la conciencia popular*. Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1987.

Sánchez, Rafael. *Dancing Jacobins. A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. Fordham University Press, 2016.

Sartori, Giovanni. *¿Qué es la democracia?* Patria, 1993.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.

Silva Beauregard, Paulette Cécile. *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo*. Convenio Andrés Bello, 2000.

Silva-Ferrer, Manuel. *El cuerpo dócil de la cultura. Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*. Iberoamericana, Vervuert, 2014.

Skurski, Julia y Coronil, Fernando. "Dismembering and Remembering the Nation: The Semantics of Political Violence in Venezuela". *Comparative Studies in Society and History*, vol. 33, núm. 2, abr. 1991, pp. 288-337.

Smilde, David. Introduction. "Participation, Politics and Culture- Emerging Fragments of Venezuela´s Bolivarian Democracy". *Participation and Public Sphere in Venezuela's Bolivarian Democracy*, editado por David Smilde y Daniel Hellinger, Duke University Press, 2011, pp 1-27.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

"Somos los hijos de Chávez, somos los hijos de Bolívar". *YouTube*, subido por Telesur, 9 dic. 2014, www.youtube.com/watch?v=FdX74-YK7jk.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus, and Giroux, 1978.

Spronk, Susan y Jeffery R. Webber. "Toward Revolution and Collective Leadership, an interview with Andrés Antillano". *Solidarity*, 7 ag. 2012, www.solidarity-us.org/?s=andr%C3%A9s+antillano.

Stabb, Martín S. *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*. Monte Ávila, 1969.

Straka, Tomás. "Lamiendo al Libertador". Catálogo de la exhibición *Acción y culto*, Fundación Cultural Chacao, 2013, pp. 6-7.

---. "La república revolucionaria. La idea de revolución en el pensamiento político venezolano del siglo XIX". *Politeia*, vol. 32, núm. 43, Instituto de Estudios Políticos, UCV, 2009, pp. 165-190.

Suazo, Félix. "Usos políticos de la memoria: devoción, desdén y asedio de las estatuas". *Revista Venezolana de Economía y Ciencia Sociales*, vol. 11, núm. 2, may. 2005, pp. 251-257.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.

The Dirty Dozen. Dirigida por Robert Aldrich, Metro Golden Mayer, 1967.

Tiniacos, Natasha y Alvarado, Florencia. "La lucidez es una condena: Entrevista a Deborah Castillo". *Backroom Caracas*, 24 dic. 2013. www.backroomcaracas.com/entrevista/la-lucidez-es-una-condena-entrevista-a-deborah-castillo.

Torres, Ana Teresa. *La herencia de la tribu: del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Alfa, 2009.

Troconis, Irina. "Invocando el espectro: prácticas de la memoria en la Venezuela Pos-Chávez". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXV, núm. 266, en.-feb. 2019, pp. 85-99.

Trompiz Vallés, Humberto. "Bandera Roja y su antichavismo burgués". *Aporrea*, 24 en. 2016, www.aporrea.org/ideologia/a221715.html.

Vásquez R., Miguel E. "La herencia de la modernidad en la Venezuela del siglo XXI: Estados híbridos y fetichismo constitucional", 10 dic. 2017. *Miguel E. Vásquez R.,* www.miguelev.com.

Velasco, Alejandro. *Barrio Rising. Urban Popular Politics and the Making of Modern Venezuela.* University of California Press, 2015.

Vallenilla Lanz, Laureano. *Cesarismo democrático. Estudio sobre las bases sociológicas de la constitución de Venezuela.* Empresa El Cojo, 1919.

Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Semiotext(e), 2004.

Zago, Ángela. *Aquí no ha pasado nada*. Síntesis Dosmil, 1972.